

Tesis Doctoral

Literatura y arquitectura en el cambio de siglo

Diversidad de lo moderno

Doctorando
Albert Fuster i Martí

Director de Tesis
Juan José Lahuerta Alsina

Programa de doctorado
Teoría e Historia de la Arquitectura

Departamento de Composición Arquitectónica
Universitat Politècnica de Catalunya

Índice

Agadecimientos	7
Introducción	9
Parte I. Literatura y arquitectura en el cambio de siglo	
1 Arquitectura y sujeto	21
Viollet-le-duc, Goethe, Schinkel, Chateaubriand, Ruskin	21
Hoffmann, Brontë, Poe	33
Más Poe, Baudelaire, Verne	38
2 La escritura como vínculo con el entorno	47
Huysmans, Zola, Goncourt	48
Flaubert, Maupassant	65
Pater, Wilde, Stevenson	70
Rodenbach, Barrès	85
Lorrain	90
3. Memoria, creación y proyecto	95
Proust	95
Rilke	106
Mann, Hofmannsthal	111
Trakl, Schnitzler, Kraus	116
Parte II. Diversidad de lo moderno	
1. Loos	127
Loos y la literatura	127
La escritura y el discurso en la arquitectura de Loos	136
El gesto como verdad	146
Arquitectura y arte	159
2. Proust	169
Proust y la Recherche	169
El mundo sensible	178
La concreción absoluta	184
3. Escritura y arquitectura como creación artística	191
Casa Rufer	193
Casa Tzara	203
Villa Müller	215
Conclusión. <i>Inter se disputando</i>	229
Anexo I	239
Anexo II	243
Índice de imágenes	247
Bibliografía	251

Agadecimientos

A Juan José Lahuerta, referente personal, académico y profesional, cuyas constantes propuestas, apuntes y estímulos han sido fundamentales en la investigación, el enfoque y el desarrollo del trabajo.

A Manel Lozano, Dolors Sanahuja, Marta Llorente, Josep Maria Rovira y Félix de Azúa, profesores que me enseñaron a comprender y apasionarme por la historia.

A Daria de Seta y Ramon Faura por las puntuales pero fructíferas conversaciones sobre arquitectura y literatura.

A mis padres y hermanos por su apoyo constante y, en especial, a Miquel Àngel y Mercé por su asesoramiento en el tramo final de la redacción.

A Mar Ferrer por la precisa y contenida maquetación.

Y agradezco pero, sobretodo, dedico la tesis a Rebeca, Erica y Nicolás, a quienes adoro, y quienes están implícitamente en cada una de sus líneas e ideas.

Introducción

Las vanguardias artísticas y arquitectónicas de las primeras décadas del s. XX mostraron en numerosas ocasiones una postura opuesta a lo literario y narrativo. Tanto la novela, el libro o lo libresco, entendidos de forma unívoca como ligados a la historia y al pasado, fueron objeto de rechazo por parte de estos artistas y arquitectos en busca de una renovación formal. A modo de ejemplo, en 1909 Filippo Tommaso Marinetti, tras huir al inicio del *Manifiesto futurista* de un espacio de decoración finisecular lleno de alfombras orientales y cargadas atmósferas, anatemiza a la literatura por el hecho de que “hasta hoy la literatura exaltó la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño” y llega a promover una futura quema de libros. Kasimir Malévich propone “librarse del mundo de los libros”,¹ con un modelo creativo de raíz lingüística inspirado en la corriente del formalismo ruso. En un sentido análogo por su rechazo a lo narrativo, el *Decreto sobre la poesía de los Nicevoki* propone “**borrar de la poesía el elemento tradicional y poético-artesanal de la vida.**”² Le Corbusier en su escrito sobre “Los cinco puntos de la arquitectura”, todavía en 1927, afirma que nada “**nos puede enriquecer ya la lección de historia-literaria de la escuela.**”³

Poetas como Mallarmé, Apollinaire o Valéry, en cambio, en su voluntad de alejarse de lo representacional y abordar la palabra como objeto libre, sí que fueron referente constante de la modernidad artística y arquitectónica. Así, mientras que la poesía era reconocida como un arte análogo, la novela, por su carácter eminentemente narrativo y descriptivo, quedaba relegada a un segundo plano. A la novela se le suponía una clara voluntad de revivir el pasado y una negación de los hechos propios de la modernidad. Este enfoque crítico se refleja en gran medida también en la interpretación de ciertas obras anteriores a las vanguardias artísticas y al movimiento moderno arquitectónico. En este sentido, calificativos como “literario” o “narrativo” aplicados a edificios del cambio de s. XIX al s. XX suelen connotar, si ya no falsedad, todavía en gran medida un cierto anacronismo o una extraña relación con el mundo moderno.

La presente tesis se propone revisar el valor de la narración y la descripción en la literatura del s. XIX y principios del s. XX, con una especial atención al sujeto creativo y a su relación con el entorno. A partir de las conclusiones obtenidas en esta revisión, se prevé aproximarse con un enfoque matizado a ciertas obras arquitectónicas del mismo periodo para tratar de revelar posibles nuevas interpretaciones.

1 “Suprematismo”, de 1920, en *Malévich*, p. 280.

2 Texto de 1922, en González, *Escritos*, p. 180.

3 Le Corbusier, *Arquitectura*, p. 80.

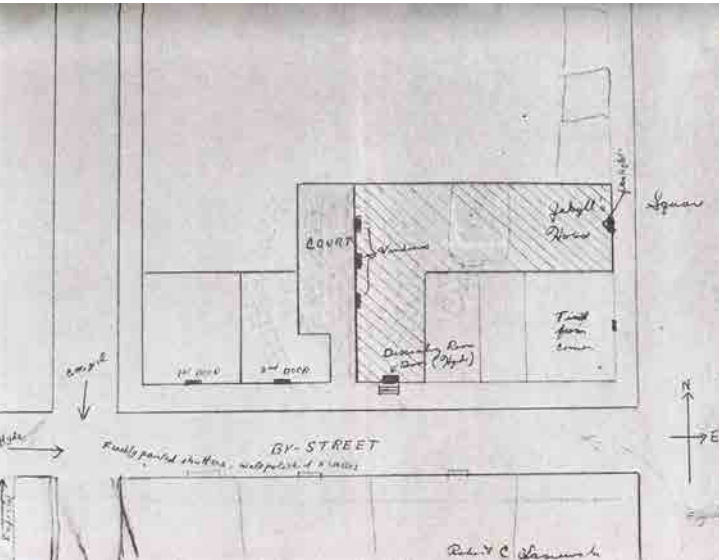
Estado del arte

Desde el *ut pictura poesis* de Horacio en el *Ars poetica*, del s. I aC, la posibilidad de que las artes compartan métodos o respondan a principios y voluntades comunes ha sido objeto de la literatura artística. Uno de los modos clásicos de esta relación ha sido la écfrasis, término griego que define la capacidad de relatar literariamente un objeto pictórico. La écfrasis tuvo en la descripción del escudo de Aquiles en *La Ilíada* de Homero, del s. VIII aC, y la *Ode on a grecian urn* de Keats, de 1819, los márgenes históricos de su máximo apogeo.⁴ Esta capacidad de transmitir un relato, propia de la obra pictórica o escultórica, fue explotada también por las pinturas romanas y las naturalezas muertas barrocas en su voluntad de comunicar mensajes más allá de la pura descripción de lo pintado.⁵ También el clasicismo pictórico, a pesar de su supuesta oposición a lo barroco, ahondó en la capacidad narrativa de la pintura, con casos paradigmáticos como *Los pastores de Arcadia* de Nicolas Poussin, de 1640. Las relaciones entre lo pintado y lo narrado en este tipo de obras se extiende, dando lugar a lecturas e interpretaciones de gran amplitud y alcance, que han gozado de especial fortuna en los estudios de tipo iconológico. Todos estos ejemplos contienen todavía el anatema platónico contra lo descrito, que siempre sería inferior a lo reproducido, y este a su vez a lo real como imagen más fiel de lo ideal.⁶

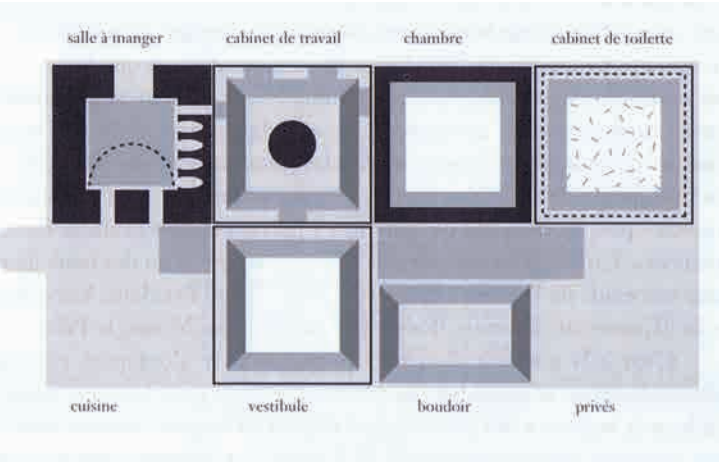
A mediados de s. XVIII se produce un cambio en la relación clásica entre las distintas artes, estableciéndose de forma concreta los límites y las dependencias de las formas artísticas. El *Laokoont* de Gotthold Ephraim Lessing supone uno de los textos esenciales para la consecución de este cambio. En el *Laokoont*, a través de la interpretación de las diferencias entre el fragmento de *La Eneida* de Virgilio y el grupo escultórico vaticano, se desarrolla la posibilidad de una percepción no absoluta del arte, basada en el individuo. Una interpretación personal y subjetiva permitiría, así, un estudio renovado de las artes, que no quedarían totalmente sometidas a un canon de belleza universal e intemporal, sino que serían entendidas como un factor de la subjetividad mediante el concepto de gusto. En consecuencia, la obra de arte pasa a ser un objeto que entra en un diálogo dinámico con la personalidad del creador, del espectador y del crítico. Mientras que a lo largo de la historia una relación transversal entre distintas disciplinas artísticas se había dado por evidente, condensada incluso en la figura del propio artista, a partir de Hume, Burke y Lessing, la relación entre las artes se modifica y amplía con gran complejidad, desde el mismo momento de su creación hasta su posterior análisis crítico. Tras esta transformación, el texto adquirirá en gran medida un papel primordial en la interpretación del hecho creativo, por encima de lo visual y lo formal.⁷

Los trabajos sobre la relación entre arquitectura y literatura en el periodo posterior a Lessing han estado centrados en dos ámbitos:

por un lado en la descripción formal directa de espacios y, por otro, en la relación a través de una posible metodología creativa común entre ambas disciplinas. En cuanto a lo descriptivo, existen numerosos estudios que relacionan la literatura con un fenómeno complejo y plural como es la ciudad.⁸ Este tipo de trabajos se basan por lo general en vincular espacios y localizaciones aparecidas en novelas con la ciudad real, moviéndose por lo general en una relación de tipo físico. En este ámbito, la comparación entre literatura y arquitectura, y no con la ciudad como conjunto, es mucho menos frecuente. Los estudios comparativos entre arquitectura y literatura se han movido tradicionalmente, en un vínculo “literal” y directo entre obra archi-



W. Nabokov. Esquema en planta de la casa del Dr. Jekyll y Mr. Hyde



S. Jouve. Esquema en planta de la casa de Des Esseintes

4 M. Krieger, *El problema*, 1992.
5 N. Bryson, *Volter*, 1990.
6 Según Panofsky, *Idea*; y Krieger, op. cit.
7 En Praz, Panofsky, Hauser, Krieger.

8 Borsi, *Bruxelles 1900, Paris 1900 y Vienne: architecture 1900*; Clair, *Vienne: Pizza, Londres-Paris y Viena-Berlín*; exposiciones del CCCB: *El Dublín de Joyce, Les lisboes de Pessoa, La ciudad de K. y Borges i Buenos Aires*; Capel, *Dibujar el mundo: Borges, la ciudad y la geografía de siglo XXI*.
9 Por ejemplo, Summerson, Jouve, Nabokov, Carreras, Calatrava.

tectónica y texto, en la voluntad de formalizar el texto literario.⁹ El resultado formal de estas comparaciones puede resultar elemental y responder exclusivamente a una especie de resolución distributiva o, puntualmente, evocadora del espacio de la novela.

En cuanto a la metodología de la creación, la relación entre una disciplina de marcada capacidad técnica como la arquitectura y otra disciplina supuestamente libre como la literatura ha sido un recurso explotado en diversos momentos artísticos. Este enfoque, que recurre de forma cruzada a los valores de construcción de literatura y arquitectura, tiene especial fortuna a partir de finales del s. XIX, y halla su punto álgido en el *rappel a l'ordre* de principios de s. XX. Esta interpretación se construye en paralelo a la teoría literaria moderna, que abandona toda lectura sociológica, biográfica o histórica de la literatura y que analiza el texto literario como un ente ensimismado y autosuficiente. Roman Jakobson y los formalistas rusos desarrollan un análisis científico del poema y la literatura en general, estableciendo un conjunto de valores absolutos que enfatizan las tensiones y jerarquías existentes en el lenguaje, pero que no recurren a ningún referente externo para su justificación. El poema es un objeto aislado cuya capacidad expresiva se basa únicamente en su morfología y su sintaxis. En un sentido análogo, T. S. Eliot lidera la corriente del *New Criticism*, confiando por completo en el lenguaje como generador de nuevos significados, sin necesidad de recurrir a la naturaleza. Esta visión *logocéntrica* aplicada tanto a la creación literaria como a la crítica, deviene el “*máximo movimiento imperialista alcanzado por la*

literatura y la crítica literaria, al imponer sus términos a todas las artes, y a todas las artes del discurso también.”¹⁰ El papel esencial adjudicado por Roland Barthes a la escritura como medio se hallaría en la misma corriente de pensamiento, al considerar la escritura y el estilo como los verdaderos caracteres diferenciales de todo escritor, más allá de todo valor ficcional o narrativo.

En la misma lectura intrínseca del texto literario se hallan los trabajos de E. M. Forster, René Wellek y Austin Warren, Roland Borneuff y Réal Ouellet. Todos ellos, de forma más o menos precisa, proponen una visión de la novela como un asunto interno entre el autor y la obra, en los que ritmo, espacio, tiempo y personajes son elementos al servicio del creador. Eliminando toda interpretación causal o de relación con el medio, la crítica literaria se erige así como la comprensión de las acciones y relaciones establecidas por el autor cuya única expresión es la novela misma. Según estos autores, sólo tras el análisis intrínseco de la obra literaria podrán extraerse de ella las relaciones con su entorno histórico y con otras disciplinas artísticas, pero nunca deberán suponerse a priori.

Detrás de este enfoque intrínseco subyace la identificación de la modernidad literaria con un proceso de liberación de la voluntad de imitación del mundo, en la que el autor generaría obras autónomas

mediante su capacidad de creación interna. Incluso los enfoques sociales o contextualizados de la modernidad redundan en la concepción de lo moderno como lo objetivo, abstracto y liberado del mundo. Los trabajos de Arnold Hauser, Marshal Berman y Antoine Compagnon critican a todo autor del cambio de s. XIX al s. XX que no tomara distancia con el mundo, que no se desprendiera de la carga nostálgica que comporta la ilusión de la palabra como signo de la realidad. Así, mientras que Hauser critica a Proust con ciertos ecos de la visión degeneracionista de Max Nordau, Berman ridiculiza la pasión de Baudelaire por los desfiles militares y Compagnon incluye en su selección de antimodernos tanto a Proust y Baudelaire como a Chateaubriand y Flaubert. En estas lecturas la modernidad, aunque Compagnon la llame “antimodernidad”, se halla en la oposición a la corriente mayoritaria, en la negación de toda idea de progreso o evolución, en el recogimiento objetivo sobre el hecho creativo.

En cierta medida, la crítica de las artes visuales y la arquitectura modernas se ha estructurado sobre los mismos ejes interpretativos que la crítica literaria. Los escritos de Worringer, Faure, Giedion, Pevsner y Gombrich contienen este matiz negativo con el que a menudo se califica de sentimental, nostálgica o anacrónica toda arquitectura que recurra a la memoria, al pasado y al ornamento como mecanismos de vínculo con el entorno o el habitante. La modernidad arquitectónica, como la literaria, se concibe como una liberación de todo elemento supuestamente superfluo. De forma análoga al escritor, el arquitecto moderno sería aquel que trabaja con las formas y los volúmenes como materias primas, independientes, a merced de un lenguaje que debe ser esencialmente objetivo.

Un ejemplo claro de esta concepción es la relación entre Auguste Perret y Paul Valéry quienes, de forma cruzada, mantuvieron un intensa intercambio intelectual en la confianza de que ambos podían aplicar a su propio campo una metodología mixta entre construcción y poesía.¹¹ De la misma forma, otros autores han profundizado en la idea de una arquitectura literaria¹² basándose en ciertos escritores del s. XIX y principios del s. XX que entendieron la arquitectura como “arte análogo”, especialmente por su valor constructivo. En el mismo sentido, Mario Praz¹³ al describir cómo a partir del s. XIX la arquitectura parece quedar relegada tras la literatura en cuanto a capacidad creativa y expresividad, afirmando que “*la arquitectura se aferra a la técnica, olvidando la representación*”. Según Praz esta distancia se armonizará de nuevo con el movimiento moderno, en el que arquitectura y literatura parecen desarrollarse de nuevo de forma paralela.

A pesar de ser mucho más escasos, cabe revisar los estudios que abordan la posible relación entre arquitectura y literatura en el ámbito de la ficción. En la cultura occidental la disciplina arquitectónica ha tratado tradicionalmente de dar expresión formal a edificios de los

11 Gargiani, *Perret*.

12 Frank, *Literary*.

13 En *Mnemosyne*.

10 Krieger en Monegal, *Literatura* p. 158.

que no se conocían más que las descripciones en textos clásicos. La voluntad de recreación de los edificios descritos en los libros de Vitrubio, el Templo de Salomón o la Villa Laurentina descrita por Plinio el Joven en una carta a un amigo son ejemplos clásicos de este fenómeno.¹⁴ En estas reconstrucciones se mezclaban en mayor o menor medida aspectos puramente espaciales o arquitectónicos, con otros más propios de los sentidos y los placeres. Un caso paradigmático de este proceso es el de la interpretación por parte de Rafael de la carta de Plinio el joven, previa a la construcción de la Villa Madama.¹⁵ La evocación que el texto clásico le produce al arquitecto renacentista trasciende la propia expresión formal, según una carta escrita supuestamente por Rafael a Baldassare Castiglione. Así, el arquitecto no trataría únicamente de reconstruir formalmente el desaparecido edificio, sino que además buscaría transmitir en el edificio real, la Villa Madama, aspectos sensitivos de la villa original de Plinio que éste había plasmado en su carta.

Esta identificación de valores en la arquitectura más allá de su expresión formal encaja con una visión en plena vigencia a partir de principios del s. XIX. El carácter, término de gran fortuna en la época, debe entenderse como la apropiación en términos poéticos y literarios de la imagen final arquitectónica. La búsqueda del carácter como factor implícito en la obra arquitectónica marcará la producción de inicios del s. XIX en paralelo a aspectos más aceptados historiográficamente, como la composición o el estilo.

El concepto de carácter apunta a una visión de los edificios a través de la ficción, que en arquitectura ha sido escasamente tratada, pero que, en cambio, conforma la base de la novela decimonónica. Diversos estudios modernos sobre la novela comparten la valoración de la ficción como elemento elemental de esta rama de la literatura. Forster establece la ficción como el eje fantástico-profético alrededor del cual se desarrollan los personajes, el argumento, el ritmo y la forma de la novela.¹⁶ Cabe aquí volver al análisis literario de Warren y Wellek, quienes entienden la ficción como el término característico de la poesía y la novela, lejos de la académica censura de tipo platónico a este concepto.¹⁷ Según esta interpretación, sería a partir del s. XIX cuando la novela olvida su carácter de realidad en oposición a la lírica, asumiendo que su valor radica en grados de verosimilitud en el detalle. Se crean así lo que Warren y Wellek definen como “ilusiones de realidad”, desde el Londres y la Praga ficticios de Dickens y Kafka, hasta la forma poética y autorreflexiva de Ulises o Mrs. Dalloway. Claudio Guillén¹⁸ utiliza el término “pacto ficcional” como el motor generador de toda la producción literaria a partir del s. XIX. Se trata de un pacto establecido a la luz entre el escritor y el lector, y que es parte estructural del fenómeno literario. En otros ensayos modernos se enfatiza cómo la ficción es elemento esencial en novelas de supuesto carácter objetivo, alcanzando incluso la corriente naturalista encabezada por Émile Zola.

14 En Culot; Pinon, *La Laurentine*.
15 Reflejado en el libro de Frommel; Ray; Tafuri, *Rafaello architetto*.
16 Forster, *Aspectos*.
17 Warren, *Teoría*.
18 Guillén, *Múltiples*.

Esta posibilidad de vínculo entre arquitectura y literatura a través de la ficción abre un amplio ámbito comparativo, en el que se revelan conexiones y alusiones menos evidentes que las que se infieren de la mera descripción física, a la vez que más convincentes que las que resultan de una lectura metodológica común. Así, en los ya citados estudios de Praz, Nabokov, Frank o Jouve se recupera la importancia del espacio y la arquitectura en la solidificación de la ficción que mantiene el ritmo narrativo de la novela. Dichos espacios, además, podrían ser compartidos indistintamente tanto por los personajes de la novela como por los propios autores. El capítulo “Arquitectura onírica” del *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin parece buscar la naturaleza de esta relación ficcional entre arquitectura y literatura. En estudios monográficos sobre ciertos autores (Thiébaud, *Montesquiou*; Andreoli, *D’Annunzio*) o ciertos temas (Rubiera, *Arquitectura*; Grau, *Borges*) las conclusiones más interesantes se producen justo cuando surge un desencaje entre el texto y el edificio que supuestamente debía inspirarlo o explicarlo. Todos estos historiadores apelan a la ficción, tanto literaria como arquitectónica, como el mecanismo que permite unir dos obras cuyas formalizaciones resultan aparentemente contradictorias.

La aproximación ficcional aporta unos matices a un discurso basado en lo descriptivo, lo metodológico-constructivo, ocasionalmente, en la idea de memoria.¹⁹ En consecuencia, el texto literario y la arquitectura se entienden vinculados con la realidad, con el objeto, con lo concreto, en la búsqueda por parte del autor de una posible verdad superior que de ellos se revele. Esta aproximación encaja perfectamente con una sociedad que percibía la arquitectura y la ciudad como completamente mediatizadas por el hecho narrativo, en un grado no menor al del s. XX por la imagen en movimiento.

La importancia de la novela en el periodo de cambio de s. XIX al s. XX²⁰ añade densidad y profundidad a la relación entre literatura y arquitectura. Estos estudios dan cuenta del alcance de la literatura a todos los ámbitos de la sociedad, como resultado del abaratamiento de los medios de producción y de la alfabetización de una gran parte de la población. Hobsbawm interpreta la importancia de la lectura como si se tratara de un mercado sirviendo a una masa educada ávida de materia prima.²¹ Estos ejemplos evidencian que todos los ámbitos de la cultura y de las actividades sociales se verán en mayor o menor medida influenciados por la revolución lectora del s. XIX y, en consecuencia, por la ficción literaria.

19 En Maldonado, *Memoria*; o Frank, op. cit.
20 Estudiada en Perrot, *Historia*; Cavallo, *Historia*; Mainer, *Literatura*; Vélez, *L’exaltació*.
21 Hobsbawm, *Era del capital*.

Metodología

A partir del trabajo realizado durante la fase de investigación previa al proyecto de tesis, se identificaron dos autores que se hallaban en una posición crucial en relación a la literatura, la arquitectura y el proyecto moderno. Por un lado, Marcel Proust, un escritor tratado comúnmente como el último de los novelistas del s. XIX y cuya obra suele analizarse en relación con una densa tradición literaria. Proust supone un ejemplo complejo del que los estudios críticos abundan en su relación con la tradición de la novela francesa y en su consecuente anacronismo, pero cuya propuesta literaria es a la vez interpretada como una ruptura con sus propios referentes.

Por otro lado, Adolf Loos, quien fue identificado por algunos de sus contemporáneos como el arquitecto de la tabula rasa, y que, especialmente a partir de la publicación de “Ornament und Verbrechen” en *L'Esprit Nouveau*, ha sido reconocido como el pionero de la lucha por la nueva arquitectura. A pesar de que Loos reflejó constantemente en sus escritos sus amplios referentes históricos, su obra sigue siendo percibida como el inicio de algo nuevo más que como una reinterpretación del pasado.

Sin embargo, ambos autores nacieron con un año de diferencia -Loos en 1870 y Proust en 1871-, empezaron a publicar sus escritos también con un año de diferencia –en este caso Proust en 1896 y Loos en 1897- y su producción escrita se mantendría con una intensidad y frecuencia casi constantes hasta el año de su muerte –Proust en 1922, Loos en 1933. Ante esta plena coincidencia en el tiempo, la presente tesis ha tratado de buscar referentes comunes a ambos autores que permitieran, en cierta medida, interpretar su obra de forma análoga.

La primera parte de la tesis se basa en el análisis de un amplio corpus de textos, del periodo que Hobsbawm ha venido en llamar s. XIX largo, es decir, desde la Revolución francesa hasta la Primera Guerra Mundial. De este amplio corpus de textos, básicamente en lengua francesa, inglesa y alemana, se analizan principalmente dos tipos. En primer lugar, novelas u obras en prosa en los que la arquitectura juega un papel esencial. Por otro lado, escritos de arquitectos o teóricos de la arquitectura. El análisis y la interpretación de los mismos se centra especialmente en el ámbito de la ficción, si bien también se aproximará a su relación con el mundo y sus mecanismos de creación. A pesar de que se ha evitado deliberadamente recurrir a la poesía, dada su mayor capacidad evocativa y su paulatina liberación de la conexión con lo real, ocasionalmente se han analizado poemas de ciertos autores que permiten una mayor comprensión de los temas tratados.

A partir de este análisis se ha tratado de identificar recursos, figuras y construcciones comunes que permitan interpretar a los dos autores, Proust y Loos. A esta interpretación se ha dedicado la segunda parte de la tesis en la que, además de la obra de ambos autores, se ha dado una especial importancia a los estudios y monografías sobre los mismos, con la convicción de que podrían dar pistas de posibles nuevas claves interpretativas.

Hipótesis

Esta metodología se ha desarrollado con la voluntad de dar respuesta a ciertas hipótesis de partida que, en gran medida, ya estaban implícitas en la selección de los dos autores clave de la tesis. Así, se pretendía precisar la influencia de la literatura sobre la arquitectura en un periodo histórico en que la primera era el principal medio de generación de un imaginario colectivo. Esta posible relación, más allá de la descripción, la metodología o la construcción, se buscará centrándose en los aspectos narrativos y ficcionales de la novela. Sobre estas revisadas líneas interpretativas se trataba de identificar en qué medida la lógica del discurso narrativo propio de la novela terminaba tiñendo el proyecto arquitectónico.

A partir de este punto, y acabando el análisis previo al estudio concreto sobre la obra de Loos y Proust, se pretendía también matizar términos como decadencia, nostalgia, sentimentalismo o antagonismo, que se aplican comúnmente y de manera indistinta sobre ciertos edificios y novelas del cambio de s. XIX al s. XX.

Por último, la tesis preveía revisar la interpretación de un periodo concreto de la historia de la arquitectura a través de la obra escrita y construida por Adolf Loos, en relación a la obra contemporánea de Marcel Proust. En este sentido era importante el desarrollo del estudio en paralelo a la historiografía de ambos autores, a fin de comprender el proceso de condensación de algunos aspectos recurrentes en el análisis de sus obras.

Dado que el texto original es esencial para el desarrollo de la presente tesis, cabe destacar que las citas textuales primarias son utilizadas a modo de imágenes. Entendiendo que la mayoría de ellas son de una extensión mayor a la común, se pretende mediante este mecanismo llegar a condensar la concepción dialéctica entre narración y arquitectura que, sin duda, no podría transmitirse con breves frases o fragmentos. Este recurso pretende, a su vez, recuperar el tono y el ritmo narrativo de la literatura de la época, transmitiendo pasajes de la ficción sobre la que, supuestamente, se asentaba entonces la interpretación de la literatura y de la arquitectura.

1. Arquitectura y sujeto

Il se dit ordinairement des lieux, des paysages que rappellent à l'imagination les descriptions des poèmes et des romans.
“romantique” según el Diccionario de la Academia Francesa de 1798

Viollet-le-Duc, Goethe, Schinkel, Chateaubriand, Ruskin

Cuando Eugène Viollet-le-Duc emprende su viaje a Italia en 1836, con apenas veintidós años, deja en París a su esposa y su hijo de ocho meses. Del viaje, que durará cerca de dos años, ha quedado un certero reflejo en la extensa relación epistolar que mantuvo con su esposa y su padre. Durante su estancia en Nápoles, Viollet expone en sus cartas el interés que le despiertan las construcciones populares y el hecho de que la arquitectura de esta región italiana responda a unas exigencias climáticas distintas a las existentes en Francia. En su opinión, en esta adaptación al clima propio del lugar es donde hay que buscar los orígenes de la arquitectura clásica.²² Viollet realiza así un vínculo entre arquitectura popular y arquitectura clásica, a través de su respuesta al entorno. Esta misma concepción de la arquitectura como un sistema que surge a consecuencia de unas premisas y no como una regla incuestionable, permite a Viollet interesarse por una gran variedad de edificios a lo largo de su viaje. Ya en las cartas que envía desde Sicilia, su primer destino, un edificio como el Convento benedictino de Monreale parece hacer inútil toda clasificación estilística de la arquitectura. Viollet lo describe como una construcción **“medio árabe, medio normanda, medio antigua”** ante la cual uno debe abandonar el frío levantamiento y acercarse al edificio **“para observar, para gozar de las proporciones felices que parecen inspiradas y nada buscadas, para penetrar mi memoria de esta armonía divina que reina en todas las partes y que uno puede reflejar tan mediocrementemente en el papel.”**²³

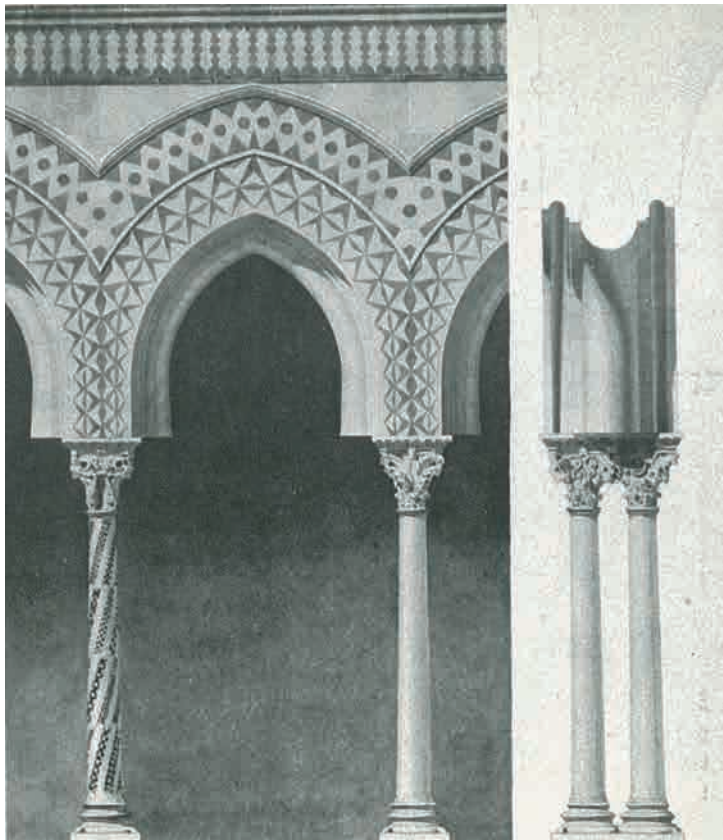
El impacto que los edificios producen en el joven arquitecto francés parece escapar a toda medida, a toda visión objetiva que pueda plas- marse de forma fría sobre un papel. La comprensión de la arquitectura como mero objeto construido, como elemento estático pendiente de ser medido y clasificado, resulta insuficiente ante esta necesidad de Viollet de “penetrar su memoria”. En una carta a su padre de enero de 1839, Viollet trata de explicar la diferencia que, a su entender, existe entre el Panteón de Roma y la Catedral de Florencia:

Pero para hacer comprensible la distinción que hago entre estos dos monumentos, diré que el Panteón me hace el efecto de una bella mujer de la que las bellas y armoniosas proporciones placen a los ojos, inspiran respeto, en la que los trazos regulares y graves están por encima de la humanidad. La otra [la Catedral de Florencia], es también una admirable persona, pero los trazos son irregulares, su voz vibrante y expresiva, sus ojos vivos, uno no puede dejar de observarla, uno no puede olvidarla, sus mismas imperfecciones placen

22 Viollet, *Lettres*, p. 32.

23 Ibid., p. 47.

y añaden fuerza al efecto que produce sobre aquel que la ve, sus expresiones son apasionadas y originales, se trata en fin de una de esas personas que uno busca, que animan una sociedad y sobre las cuales se hacen las novelas.²⁴

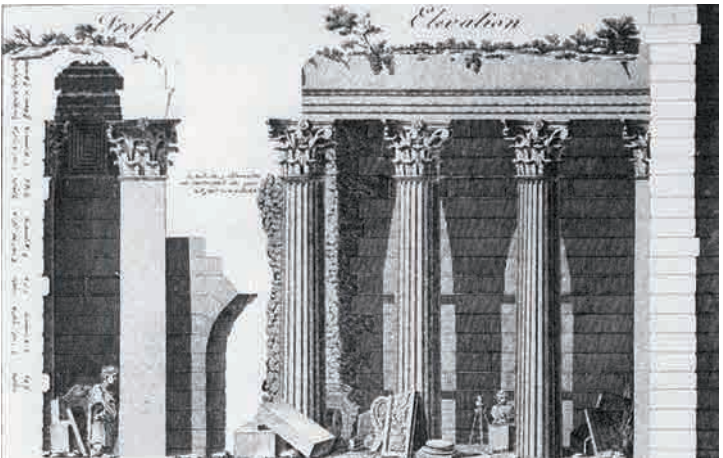


E. Viollet-le-Duc. El gran claustro del Convento de los benedictinos en Monreale, 1836

Ambos edificios son objeto de una personificación, mediante la cual se convierten en dos venerables mujeres. Pero entre ambas hay una diferencia esencial. La primera, correspondiente al Panteón, de bellas y armoniosas proporciones, place a los ojos y merece el respeto de la humanidad. Los términos aquí son abstractos y totalizadores. Se trata, al parecer, de una belleza de trazos regulares que puede inspirar respeto por igual a todo ser humano, sin distinción. En el caso de la Catedral de Florencia sus efectos alcanzan directamente a *aquél* que la ve. Viollet transmite en este ejemplo el vínculo directo que ciertas arquitecturas tienen con el sujeto que las observa y las ocupa. Sobre el tipo de personas a las que Viollet asimila la Catedral, y aquí la personificación es absoluta, es sobre las que “se hacen novelas”.

Influido por el *Génie du christianisme* de René de Chateaubriand, de 1802, y por *Nôtre-Dame de Paris*, escrita por Victor Hugo cinco años

antes de su viaje,²⁵ Viollet participa de una percepción narrativa de la arquitectura en la que su valor literario y su capacidad de generar y transmitir una historia resultan sus valores primordiales. De hecho, en el fragmento citado se aprecia un eslabón más de una transformación que puede hallarse en los escritos de los viajeros del llamado *Grand Tour* a partir del último tercio del s. XVIII. Hasta mediados de este siglo, el viaje a Italia era el viaje a lo clásico o a la revitalización del clasicismo grecolatino que supuso el llamado renacimiento. En los escritos de los viajeros anteriores a 1780 son escasas, si no inexistentes, las referencias a edificios u obras de arte de otros períodos históricos. Las ruinas clásicas eran objeto de fieles levantamientos por parte de los arquitectos o de profundas analogías con textos canónicos en manos de los escritores. Ambos mecanismos resultaban ser verificaciones *in situ* de las proporciones y de los valores del clasicismo aprendidos en sus países de origen. Los levantamientos tendían, en consecuencia, a la idealización de la ruina observada, recurriendo a menudo a invenciones o reconstrucciones sin fundamento



A. Desgodetz. El templo de Marte el Vengador en Roma, 1682

arqueológico.²⁶ Es en los últimos años del s. XVIII cuando se puede detectar un cierto cambio en los dibujos y relatos que del viaje a Italia realizaban los arquitectos europeos. En oposición al filtro *a priori* que el viajero adquiría en sus estudios universitarios, arquitectos como Antoine Desgodetz abandonan la interpretación idealizada de la ruina. Este proceso desemboca, a principios del ochocientos, en una concepción dinámica de la ruina arquitectónica, en la que un sentido profundo de la historia sitúa al observador siempre de forma relativa con su entorno.²⁷

De hecho, cuando en 1786 el joven Johann Wolfgang von Goethe decide emprender un viaje a Italia, promovido en parte por un hastío de su vida administrativa en la corte de Weimar, las únicas obras arquitectónicas italianas que merecen ser reseñadas en el libro son

24 Ibid., p. 116.

25 Pevsner, *Some architectural*, pp. 195-6.

26 En Nizet, *Le voyage*; y Brilli, *Il viaggio*.

27 Nizet, *Le voyage*, p. 290-91.

28 La tradición de la frase a partir de la obra de Nicolas Poussin ha sido

analizada por Panofsky en “*Et in Arcadia ego*: Poussin y la tradición elegíaca”, en Panofsky, *El significado*, pp. 27-78.

las ruinas del esplendor clásico. La propia cita introductoria de su *Italianische Reise*, “Et in Arcadia ego”, vincula al escritor alemán con la tradición clásica en su anhelo por conocer la mítica Arcadia.²⁸ Si bien es cierto que la importancia dada a la arquitectura clásica en el cuaderno de viaje de Goethe puede responder a que el volumen definitivo fue publicado en tres partes entre 1817 y 1829, en pleno período clásico del escritor alemán, no deja de merecer atención en qué medida en su *Italianische Reise* abandona la emoción por la arquitectura gótica que plasmaban escritos como *Von deutscher Baukunst*, de 1772,²⁹ y enfoca el objeto de su pasión hacia las obras, antes lejanas y extranjeras, del clasicismo italiano.

Sin embargo, en su aproximación a la naturaleza, el discurso de Goethe vibra con una tensión inexistente en la descripción de la arquitectura clásica. Desde las marismas de Venecia a los volcanes meridionales, durante todo su viaje la potente naturaleza parece obligar a Goethe a una aproximación abierta al entorno, guiada por la pasión que estos fenómenos le suscitan. Cuando el escritor alemán describe sus numerosas ascensiones al Vesubio, el filtro clasicista que tamiza todas las experiencias plasmadas en el libro es abiertamente abandonado y dedica extensas páginas a relatar el fluir de los ríos de lava por las grietas del volcán, en lo que resulta una figura propia del *pathos* romántico. Por analogía, esta intuición sensible concibe también una nueva forma de acercarse a la arquitectura. La premisa con la que Goethe enfoca el viaje, una confirmación de lo aprendido en la universidad en la que arquitectura clásica deviene paradigma, contrasta con una frase del diario de viaje “... **aquello que desde hace tiempo sabía es ahora que lo siento mío**”.³⁰ La percepción de una distancia entre el conocimiento a través del estudio y la sensibilidad se desarrolla paralelamente a la asunción del sujeto como centro de este conocimiento. El *Italianische Reise* de Goethe muestra, en definitiva, la tensión entre razón y sensibilidad que ya dominaba su novela *Die Leiden des jungen Werthers*, de 1774. Esta tensión, contenida en frases como “**toda regla asfixia los verdaderos sentimientos y destruye la verdadera expresión de la belleza**”³¹, evidencia el hecho de que razón objetiva y canon estético no permiten expresar la compleja y convulsa relación del joven poeta con el mundo.

En 1786 no será la arquitectura, sino la naturaleza, la que permitirá una cierta aproximación subjetiva de Goethe a su entorno. Pero veinte años más tarde, en el viaje a Italia de Karl Friederich Schinkel, esta aproximación subjetiva es ya una parte fundamental del relato. En su estancia en Sicilia en 1803, Schinkel, por entonces pintor de escenografías teatrales, queda fascinado por los paisajes y cree vivir directamente las narraciones homéricas de las que éstos fueron escenario. En Schinkel, la naturaleza no se desarrolla, como en Goethe, en un plano separado de la ruina clásica, sino que forma parte esencial de la percepción del entorno y enfatiza la impresión causada por la arquitectura. Así, en la visita a las Agrigento, el arquitecto observa

29 Pevsner, *Some architectural*. p. 9.

30 Goethe, *Viatge*, p. 36.

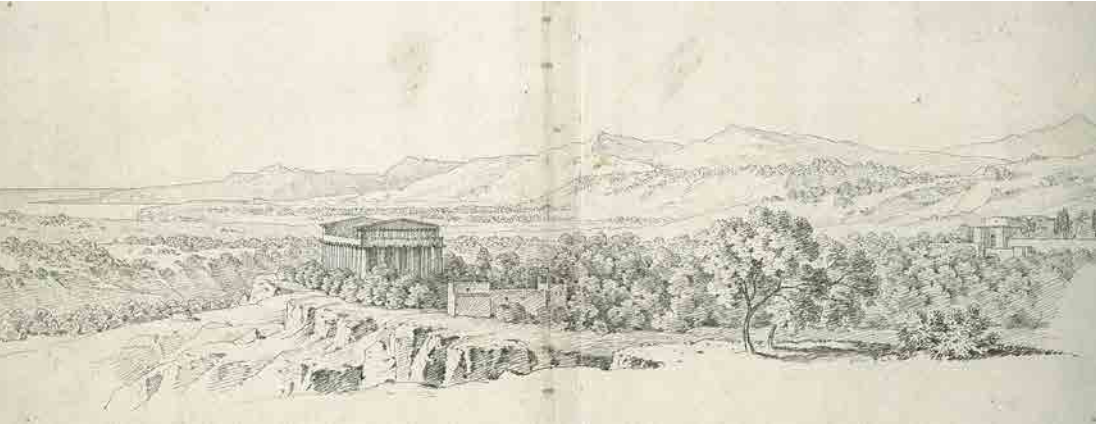
31 Goethe, *Werther*, p. 31.

32 Schinkel, *Viaggio*, p. 129. T. d. A.

33 Chateaubriand, *Voyage*, p. 65. T. d. A.

que las “**muchas otras ruinas de tumbas y monumentos, esparcidas bajo los linos, los almendros y las palmeras hacían la zona plena de atractivo**”.³²

Algo parecido le sucede a Chateaubriand cuando, en el mismo año del viaje de Schinkel, describe las ruinas de la Biblioteca de la villa Adriana en Tívoli como “**un dédalo de ruinas entrecortada por arbustos, de grupos de pinos, de campos de olivos, de plantaciones diversas que cautivan a los ojos y entristecen el corazón**.”³³ El sentir de Chateaubriand es complejo, pues muestra, por un lado, la tristeza que le produce ver los objetos fundamentales de su cultura en medio de la vegetación, pero, por otro lado, destaca el placer estético que le provoca este encuentro fortuito e inesperado. En una visión ejemplar de la sensibilidad romántica, lo que Chateaubriand está sintiendo en su corazón es el efecto sublime de la mezcla entre ruinas y naturaleza. Así, el paulatino abandono por parte de los viajeros del *Grand Tour* de una interpretación aséptica de la arquitectura clásica da paso a un amplio campo de posibilidades cuyo único árbitro es el propio sujeto. En el caso de Stendhal, en su viaje a Italia de 1812, si bien mantiene el prisma interpretativo que le lleva a lamentar la existencia de “*ruinas incultas*” en el foro romano mezclándose con las ruinas clásicas, también se confiesa “**atemorizado por la cantidad de cosas**”,³⁴ que le llevan a visitar repetidamente y de forma casi compulsiva el Coliseo, el Panteón y la basílica de San Pedro. La de Stendhal es una peregrinación alterada por la sensibilidad, en la que la visión de la belleza clásica no es uniforme, sino tan diversa como las pasiones que ésta pueda despertar en el individuo. Así pues, participa de la concepción subjetiva de la belleza, propia de la discusión sobre el gusto del s. XVIII.



K. F. Schinkel. El Templo de la Concordia en Agrigento, 1804

Pero todavía en el caso de Viollet-le-Duc esta interpretación narrativa de la ruina parece derivar, en el primer período del extenso viaje, en un cierto prejuicio hacia la arquitectura clásica y renacentista, en favor de las arquitecturas medievales. Su visita a Siena y, sobre todo, su estancia de cuatro semanas en Florencia, ya con su esposa, no

hacen más que confirmar una cierta predisposición decantada hacia la arquitectura medieval. Mientras que en sus cartas destaca la gracia y la belleza del *Campanile*, de la Catedral o del *Pallazzo Vecchio*, en cambio, la Galería de los *Uffizzi* de Vasari o el *Palazzo Pitti* de Brunelleschi son objeto de una fría admiración, que los sitúa siempre en posición inferior respecto a los edificios de lo que Viollet llama Renacimiento francés. Sin embargo, una vez en Roma, los supuestos prejuicios con los que Viollet se aproximaba a la arquitectura clásica y renacentista parecen desvanecerse. Como le sucediera a Stendhal, Viollet siente el impulso de acercarse de forma apasionada a los monumentos, realizando numerosas y repetidas visitas al Panteón, del Panteón a San Pedro, y de éste al Coliseo, que es súbitamente abandonado para observar el arco de Constantino y acabar, de nuevo, en el Coliseo, “*Dado que el Coliseo, hasta el momento, es el centro de mis afecciones.*”³⁵

La aproximación emocional con la que, hasta entonces, Viollet sólo había observado los edificios alejados del corpus tradicional del *Grand Tour*, se desarrolla en Roma en relación a todos los edificios, sean clásicos o modernos. Así, en su vuelta a Florencia al final del viaje, la admiración por los edificios medievales no se halla en contraposición a los clásicos, sino al mismo nivel, marcada por el carácter emocional de su percepción.

En las cartas de Viollet toma mayor importancia que el concepto de gusto, el de carácter. Recogiendo la teoría del carácter desarrollada en la segunda mitad del s. XVIII en el contexto francés, y cuyos principales impulsores fueron Boffrand, Blondel y Boullée,³⁶ Viollet aplica esta interpretación poética a los edificios que visita, dotándolos de unas cualidades no científicas, que definen dicho carácter. En este sentido, en los textos tratados en adelante, el concepto de carácter será abordado repetidamente, tanto aplicado a los edificios y los objetos como a las personas. En muchos de los escritos podrá identificarse, además, un proceso recíproco, en la línea marcada por Blondel o Quatremère de Quincy,³⁷ según el cual el edificio contiene el carácter de aquellos que lo construyeron, a la vez que lo transmite al observador. De ahí que el uso constante de términos como “orgullo”, “seriedad”, “tristeza”, “misterio” o “melancolía” povoque una identificación inmediata entre carácter de los edificios y carácter de las personas.

Esta aproximación subjetiva a la arquitectura histórica, guiada por las emociones, queda plasmada también en los dibujos y acuarelas de viaje de Viollet. Lejos del mero levantamiento arqueológico, Viollet presenta las ruinas esparcidas sobre un lecho de vegetación, y con figuras humanas que relativizan su grandeza y las convierten en objetos cercanos, tangibles. Parece romper la distancia entre la ruina clásica y el individuo moderno mediante una aproximación vital a la misma que, como en Chateaubriand o Stendhal, se origina a través de

la percepción subjetiva. Pero la narración es en Viollet el mecansimo más potente de vínculo entre sujeto y entorno. El discurso narrativo, con el que “on ferait des romans”, trata de devolver a la palabra su capacidad de designar el objeto, de permitir que éste sea poseído por el sujeto. Viollet recurre a las personificaciones de la arquitectura para llevarla al terreno de lo narrativo, en el que ésta se convierte en un personaje en relación directa con el individuo que la admira y trata de comprenderla.

La comparación de las ilustraciones que realizan Schinkel y Viollet de las mismas ruinas de Agrigento, con treinta años de diferencia, permite profundizar en esta transformación. Schinkel presenta el templo desde la lejanía, rodeado de vegetación y penetrado de la misma vibración que domina todo el entorno. El suave y repetitivo trazo del arquitecto enfatiza la creencia en que la arquitectura clásica no se veía devaluada por la naturaleza, sino que esta le daba un carácter más intenso y dramático. Viollet, en cambio, realiza una acuarela de una columna caída sobre la hierba seca, tras la cual aparece depreocupada una simpática figura. El detalle de Viollet apunta a esta desacralización de la arquitectura clásica y a su puesta en relación con el individuo, de la que se revelan nuevas posibilidades interpretativas.



E. Viollet-le-Duc. Acuarela de las ruinas de Agrigento, 1836

35 Viollet, *Lettres*, p. 187. T. d. A.
36 El concepto de carácter en la creación arquitectónica del S. XIX ha sido tratado, entre otros, por de Middleton-Watkin, *Arquitectura*; Collins, *Arquitectura*; y Szambin, *Simetría*.
37 Szambin, *Simetría*, pp. 247-253.

Por ello, la noche antes de su partida definitiva hacia París, Viollet describe Venecia en unos términos que contiene temas a los que recurrirá extensamente la literatura del fin de s. XIX:

*Una ciudad como Venecia sufre y gime el frío de la muerte que hiela ya sus extremidades, pero que es todavía fiera y grande en su inmensa desgracia. No, ningún infortunio alcanza tanto como el de Venecia. Roma ya no cae, es un esqueleto: pero Venecia muere; tiene todavía voz para exprimir su dolor, pero ya no la tiene para exprimir su gozo; cada año, cada día se apaga un destello de vida en ella. Cuál es la mano de hierro que podrá reforzar sus pilotes, y devolver la vida a este cuerpo exporante. Venecia debe caer, nada puede frenar su caída. Pero cuánto me place, en su dulce y fiera tristeza.*³⁸

En la cruda personificación que Viollet realiza de la ciudad de Venecia subyace una muestra de esta transformación, iniciada con Goethe en 1786, de la relación del sujeto con el entorno. Esta acumulación de sensaciones, emociones y rechazos que la ciudad provoca en el narrador es galvanizada en el texto por sustantivos como *vida, muerte, cuerpo, dolor, alegría o tristeza*. A principios de s. XIX, la mera observación y levantamiento de la ruina han dejado de ser vehículos para su apropiación. Se desarrolla, así, un proceso paralelo a la écfrasis que, desde el escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada* de Homero a la urna griega de John Keats, habían desarrollado los escritores para tratar de hallar el equivalente verbal a un objeto de las artes plásticas.³⁹ Sin embargo, el lenguaje, tras el abandono de la mimesis⁴⁰, se halla en pleno proceso de liberación del signo natural. ⁴¹ El recurso a la écfrasis en el período romántico ha alterado el orden, olvidando la primacía de la imagen sobre el texto y dando al lenguaje gradualmente el poder de un objeto que se sostiene por sí mismo. El recurso romántico a la écfrasis trata, según Krieger, de *“pedirle al lenguaje que, a pesar de su carácter arbitrario y de su temporalidad, se detenga en una forma espacial”*⁴² a fin de salvar el abismo entre objeto y sujeto, y de certificar, a través de la narración que presenta ante el sujeto, el recuerdo y la vigencia de su vínculo.

En este sentido, en las descripciones de Viollet de las ciudades y los edificios, el objeto arquitectónico es forzado por un ritmo narrativo que adquiere tonos dramáticos para implicar tanto al narrador como al lector en la apropiación de la ciudad y la arquitectura. Este mecanismo permite a Viollet, como le sucedía al joven Werther, construir su persona y la narración de su vida a partir de las relaciones sensibles con el entorno y, en particular, con la arquitectura. A través de su narración, y alejándose de ser un mero objeto de análisis, la arquitectua histórica se revela como mecanismo fundamental de la formación sensible del individuo.

A este “cadáver en dolor de muerte” dedica John Ruskin los tres volúmenes de *The Stones of Venice*, publicados entre 1851 y 1853, que reflejan las conclusiones a las que ha llegado en sus diversos

38 Viollet, *Lettres*, p. 333. T. d. A.
39 Krieger, *Illusion*, p. 149.
40 Tema teorizado a finales de s. XVIII por Burke y Lessing.
41 Ibid., p. 159.
42 Ibid., p. 142.

43 Según Hilton, el breve viaje de 1835, el del descubrimiento de Venecia en 1840, y el del desarrollo de *The Stones of Venice* de 1845, en Hilton, *John Ruskin*, pp. 25-7, pp. 57-9, y pp. 82-96.

viajes a Italia. Ruskin llega a Italia por primera vez acompañado de su familia en 1835, cuando contaba dieciséis años, y realizará dos viajes más, en 1840 y 1845,⁴³ durante los cuales se perfilan las bases de lo que luego será el libro. Con una prosa densa y de tono elegíaco, Ruskin trata de explicarnos el carácter de este *“fantasma sobre las arenas del mar”* y de transmitir *“la advertencia que a mi parecer proclaman, en su rápido avance, las olas que golpean, al igual que fugaces campanadas, contra LAS PIEDRAS DE VENECIA.”*⁴⁴ Ofrece una visión fantasmagórica de la ciudad, inundada de campanadas a muerto, asimilable al “cuerpo expirante” de Viollet, y que en Ruskin desencadena lo que Attilio Brilli ha llamado *“la identificación fisiológica con un mundo sufriente en el cual se injerta el cálculo retórico del argumento persuasivo.”*⁴⁵ Es con esta identificación fisiológica con la que Ruskin deambula por las callejuelas y los canales. Mediante la descripción detallada de cada uno de sus edificios y cada una de las tumbas de los dogos medievales, Ruskin toma conciencia de la primacía del arte bizantino y gótico por encima del renacentista. Porque Ruskin no detecta ninguna discontinuidad entre la tradición griega y la Venecia bizantina que dará paso al máximo esplendor artístico en el gótico. Todavía en 1877, al describir la Salomé del muro septentrional del baptisterio de San Marcos, Ruskin nos habla de una *“joven griega con un ánfora griega, el fantasma de una dulce aguadere de cualquier fuente de Arcadia”*⁴⁶ La referencia a la Arcadia ideal revela una creencia absoluta en esta continuidad de la belleza ideal de Grecia a Bizancio, y que en Venecia contienen todavía los palacios góticos y cada uno de los ornamentos del edificio gótico por antonomasia, el Palacio Ducal. Así Ruskin sitúa el inicio de la decadencia artística a finales de s. XIV, cuando la templanza bizantina y gótica se convierte, a través de la voluptuosidad de sus constructores, en una forma corrupta y morbosa.⁴⁷ La posterior muerte de Carlo Zeno en 1418 y la Liga de Cambrai de 1508, a raíz de la cual los artistas venecianos sucumbirán a la imagineria papal, darán paso a la “caída” en la que se ha sumido Venecia en los tres siglos anteriores a la publicación del libro.⁴⁸

La base de esta concepción del arte y la arquitectura queda establecida en el capítulo central del libro, dedicado a la *naturaleza del gótico*. Aquí Ruskin realiza un ejercicio de demostración de la primacía del gótico, establecida de forma abierta y repetitiva en las páginas precedentes. El gótico, según Ruskin, contiene una serie de características o “elementos morales” externos e internos que le otorgan esta superioridad frente a cualquier otro período. La relación entre los elementos morales externos y los que se refieren al constructor gótico es directa, y se resume en seis parejas que enfatizan el vínculo entre la visión externa del edificio y el sentimiento interior del artesano: Salvajismo - Rudeza, Variedad - Amor a los cambios, Naturaleza - Amor a la naturaleza, Carácter grotesco - Imaginación desequilibrada, Rigidez - Obstinación y Redundancia – Generosidad. El origen de todas estas características, sin embargo, no es externo, sino que se

44 Ruskin, *Las piedras*, p. 3, aunque la traducción castellana reduce el término original “passing bells” a campanadas, sin el dramatismo que le añadiría a la frase el concepto de “campanadas a muertos”
45 Brilli, “Prólogo” a Ruskin, *Pietre*, p. VIII. T. d. A.
46 En un fragmento del libro de Ruskin *St Mark’s rest*, según Windsor, *Ruskin’s*, p. 21.
47 En Ruskin, *Las Piedras*, p. 451.
48 Ibid, p. 5.

genera en el sujeto constructor, a través de su religiosidad y de su amor al trabajo. Así, en el apartado dedicado a la *variedad*, Ruskin enfatiza que **“una de las virtudes principales de los constructores góticos fue la de no permitir que ninguna regla o simetría interfiriera en el uso real o en el valor de lo que estaban edificando.”**⁴⁹ En el texto, se hace patente el rechazo a toda imposición externa, ejemplarizado en la capacidad de los constructores góticos de abrir arbitrariamente una ventana en un sitio inapropiado, por el puro placer de la sorpresa.

Para Ruskin, la aproximación sensible a la ruina y al edificio histórico no es sólo un mecanismo de cuestionamiento del canon arquitectónico y de ampliación referencial de la arquitectura. Sobre el fondo descrito anteriormente, en el que el intelectual europeo de principios del s. XIX concebía el análisis de la arquitectura como una relación subjetiva guiada por la sensibilidad del observador, Ruskin interpreta el edificio como la condensación del carácter y del espíritu de sus constructores. Un edificio bello *debe* haber sido construido por un sujeto bello, con una religiosidad y un profundo amor por la obra que estaba ejecutando. La decadencia que se revela en las obras renacentistas es consecuencia directa de la pérdida de este sentimiento interno del artista. La sensibilidad interna del sujeto deviene, así, matriz fundamental del acto creativo.

El análisis de todos los capiteles del Palacio Ducal es el proceso mediante el cual Ruskin se apropia de la obra arquitectónica, pero es además, como el mismo Brilli ha detectado felizmente, **“como la encarnación de un sueño, concediéndose por fragmentos fetichistas en el indefinido aplazamiento de una imaginaria posesión”**.⁵⁰ La absorción absoluta del objeto observado y la aplicación sobre él de valores morales deben permitir al individuo entender su propia persona. La aproximación a la arquitectura se desarrolla, en consecuencia, en un círculo cerrado en el que nada más que el sujeto y la obra son los elementos que fundamentan una desaforada creatividad. El mecanismo de creación determinado por Ruskin puede interpretarse como una culminación de las experiencias de Schinkel, Keats o Viollet-le-Duc, pues, si bien la creatividad tiene como fundamento los datos históricos y un preciso relato cronológico, en Ruskin esta creatividad, desarrollada sobre una base narrativa y subjetiva, se revela como un elemento libre capaz de alcanzar insospechados frutos estéticos.

El capítulo *La naturaleza del gótico* se cierra con una curiosa afirmación: Ruskin adoctrina al lector sobre cómo, una vez entendido su método de análisis, la crítica del edificio debe realizarse de forma análoga a la crítica de un libro, en la cual la sabiduría, la sensibilidad y la buena voluntad del lector permitirán detectar la grandeza de la obra. Las referencias a la literatura y las recomendaciones de *leer* el edificio como si de un libro se tratara, que se repiten a lo largo de todas las páginas de *The Stones of Venice*, no deben ser entendidas

49 Ibid, p. 109.

50 Brilli, “Prólogo” a Ruskin, *Pietre*, p. X. T. d. A.

como casuales. La interpretación basada en una constante aplicación de principios morales sobre la naturaleza del constructor convierte a la vida, al sentimiento y al esfuerzo del sujeto creador en fundamento del objeto artístico. Estos elementos condensados incluso en el más insignificante de los ornamentos hacen que, como sucede con el libro, el edificio deba ser interpretado, por encima de cualquier otro criterio, como una narración.

En el período entre sus primeros viajes a Italia y la publicación de *The Stones of Venice*, Ruskin trabaja y publica dos de sus principales textos, *Modern painters*, publicado en 1843, y *The Seven Lamps of Architecture*, publicado en 1848. De hecho, *The Seven Lamps of Architecture* puede interpretarse como la especulación teórica de lo que el autor inglés demostrará de forma inductiva a partir del análisis de los edificios de Venecia. En este caso, en vez de seis características internas y externas, son siete las “lámparas” que iluminan la arquitectura, y que permiten demostrar su bondad y belleza. Los siete conceptos- Sacrificio, Verdad, Fuerza, Belleza, Vida, Recuerdo y Obediencia- refuerzan la concepción de la religiosidad y el amor por el trabajo como fundamento de toda arquitectura bella y correcta. Desde el momento inicial, la obra arquitectónica y el sacrificio de su ejecutor se desarrollan de forma paralela. Ruskin identifica en cada uno de los trazos que forman un ornamento el rastro del sujeto que lo elabora. Así, la arquitectura se revela como un conjunto de huellas humanas capaces de transmitir la narración de una vida, abundando en su propia concepción de la obra arquitectónica como un libro.

Esta concepción de la arquitectura como depósito de memoria se condensa en el aforismo del capítulo dedicado a la *Lámpara del Recuerdo*: **“podemos vivir sin ella y podemos creer sin ella, pero no podemos sin ella recordar.”**⁵¹ Ruskin determina de forma definitiva que la principal capacidad de la arquitectura es la de transmitir la narración de un pasado. Pocas páginas después certifica cómo esta capacidad anula por completo a cualquier otra que pueda exigirse a la arquitectura, al afirmar que **“más vale un trabajo grosero que narre una historia o recuerde un hecho, que una obra, por rica que sea, sin calificación.”**⁵² Toda nación, todo ser humano, tiene el deber de grabar la narración de su vida, de su sacrificio **“sobre la pureza de un trozo de mármol”**, pues hay **“dos grandes conquistadores del olvido de los hombres: la poesía y la arquitectura.”**⁵³ Para Ruskin, el individuo moderno tiene la certeza de que en ellos hallará la verdad del pasado y, probablemente, la única belleza verdadera.

La aproximación sensible del sujeto a la arquitectura histórica ha cerrado así su camino. El lenguaje esencial iniciado en el s. XV a través de los tratados del Renacimiento, que se había mantenido casi inalterado hasta finales del s. XVIII, se modifica por completo a través de esta novedosa aproximación. En los viajeros de principios

51 Ruskin, *Las siete*, p. 179.

52 Ibid., p. 188.

53 Ibid., p. 179.

de s. XIX, la sensibilidad individual deviene una novedosa forma de aproximación al mundo. A través de este mecanismo de aproximación, el sujeto se apodera de forma liberada de paisajes, objetos y edificios, con el gusto personal como único criterio. Se amplían así los márgenes de la experiencia estética y, en consecuencia, los mecanismos de creación artística. Sobre este fondo, Ruskin establece una simetría especular entre el individuo observador y el individuo creador, en la que el edificio es el transmisor de los sentimientos individuales, de la intensidad y veracidad de los cuales se infiere la belleza. En esta visión, el escritor inglés refleja una concepción de extraordinaria amplitud a mediados de s. XIX, en la que la arquitectura resulta, tanto para el creador como para el futuro observador, un módulo de la experiencia personal – vida-, cuando no, en un sentido más amplio, de la tradición – memoria.

Ruskin afirma definitivamente, todavía desde la *Lámpara del Recuerdo*, con una fraseología que conecta con la descripción de Venecia de Viollet, que **“los hombres no pueden hacer tanto bien a sus contemporáneos como a sus sucesores, y desde todas partes de donde pueda hacerse oír la voz humana, de ninguna alcanzará tan lejos como desde la tumba”**.⁵⁴ La afirmación revela un conflicto que subyace en toda la obra ruskiniana, la tensión entre vida y muerte. Desde el primero de los escritos de Ruskin, *The Poetry of Architecture* de 1838, hasta uno de los últimos de Viollet-le-Duc, la *Histoire de l’habitation humaine* de 1875, la arquitectura y la casa son entendidos como la condensación de la historia humana. Los aspectos narrativos y poéticos de la arquitectura son indisolubles de su forma y su construcción. La comprensión del ser humano al que cobija o representa y la de la narración vinculada a su creación son, tanto para Ruskin como para Viollet, el elemento fundamental de toda teoría arquitectónica. Pero, al referirse a esta “voz desde la tumba”, Ruskin detecta la paradoja existente entre vida y narración, y asume que la narración de una vida debe ir ligada a la muerte. Tanto Viollet como Ruskin describen al sujeto sensible y a la vez creador que es víctima de esta tensión entre vida y muerte, entre pasado y presente, en una dicotomía sobre la que se desarrollará gran parte de la creación literaria de la segunda mitad del s. XIX.

Hoffmann, Brontë, Poe

El proceso de identificación del individuo con el entorno, descrito en el apartado anterior, es comúnmente considerado como una de las principales características de la literatura romántica. Según Claudio Guillén, en el romanticismo el paisaje deja de ser una simple representación de lo visto y se convierte en el signo de una idea a transmitir.⁵⁵ Una cita de Byron a la que recurre Mario Praz en la introducción de *La filosofía dell’arredamento* ilustra perfectamente este sentimiento: **“¿No son los montes, las ondas y los cielos, parte de mí y de mi alma, como yo de ellos?”**⁵⁶ De forma análoga a lo identificado en los escritos de viaje de Stendhal, Viollet o Ruskin, el texto literario profundizará, en las décadas centrales del s. XIX, en una relación entre sujeto y arquitectura. El castillo de *Das Majorrat*, cuento de E.T.A. Hoffmann de 1817, es un caserón apartado de la aldea en fiesta y al cual se accede por una carretera casi intransitable, en el que reinaba **“un silencio de muerte y no asomaba ni un rayo de luz a las ventanas, que más bien parecían troneras.”**⁵⁷ El barón Roderich, heredero de la familia propietaria del castillo, sentía por él **“un afecto supersticioso.”**⁵⁸ Hoffmann recurre constantemente en el cuento a la analogía entre el edificio y su ocupante, hasta un desenlace en el que, tras la desaparición sin herederos de su último barón, el castillo acabará abandonado y en ruinas.

Hoffmann trata el mismo tema de la relación entre arquitectura y protagonista en el cuento *Rat Krespel*, de 1819, de una forma menos dramática pero, si cabe, más intensa. En este caso, un sabio y honesto consejero puede construir su casa, largo tiempo deseada, como favor del rey. En el momento de ejecutar la obra, lejos de seguir un plan establecido, manda construir cuatro muros sobre un perímetro cuadrado, que los albañiles van levantando, a pesar de su sorpresa. Llegados los muros a la altura de dos plantas, el consejero detiene su construcción y empieza, como fruto de una profunda reflexión, a marcar con tiza la posición de la puerta de entrada, para seguir determinando todos los huecos de la casa a través de sus decisiones, tomadas desde el interior. Un fragmento del cuento detalla de forma extraordinaria la relación directa entre la persona del consejero y el proceso de creación de su vivienda:

*Por el mismo estilo fueron ejecutados los trabajos restantes de la famosa construcción, sin que les precediera un plan o un razonamiento, a medida de las corazonadas de maese Krespel. La chispeante singularidad de la empresa, el íntimo convencimiento de que todo saldría a medida de las mejores esperanzas, y por encima de todo la generosidad del consejero Krespel, mantenía despierto el afán de sus obreros, gracias a cuya actividad constante la casa quedó pronto terminada. Por fuera presentaba la más rara irregularidad, ya que ninguna ventana se parecía a la otra y cada uno de sus detalles se desentendía de los restantes; vista por dentro era, en verdad, la más cómoda de todas las habitaciones imaginables...*⁵⁹

55 Guillén, *Múltiples*, pp. 121-132.

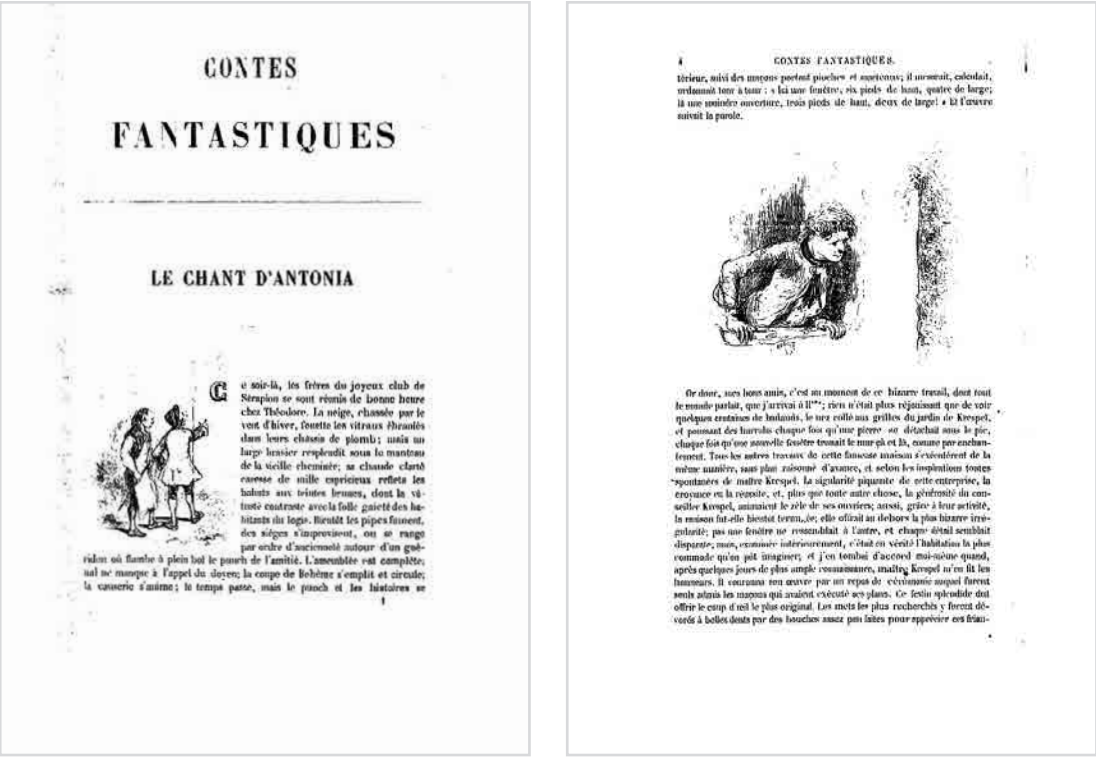
56 Praz, *Filosofía*, p. 21. T. d. A.

57 Hoffmann, *Cuentos*, p. 168.

58 Ibid., p. 167.

59 Ibid., p. 85.

En este cuento, en el que Allan Colquhoun ha hallado una curiosa conexión con la casa Rufer de Adolf Loos, que será comentada más adelante, se nos presenta una arquitectura concebida desde el interior de quien la vive y observa. Este interior es a la vez el interior construido y el interior del habitante que, a través del proceso creativo, parecen fundirse en uno solo. Se trata de un proceso de creación arquitectónica análogo al que Ruskin infiere de las construcciones góticas, cuyos creadores situaban una ventana en cierto punto del edificio por el mero placer de la sorpresa. El vínculo entre el constructor gótico de Ruskin y el consejero de Hoffmann se establece gracias a la interpretación narrativa de la arquitectura de ambos autores. Dicha interpretación no sólo permite una comprensión de la arquitectura a través de la percepción sensible y el gusto subjetivo, sino que abre las puertas a comprender, incluso, el mismo momento de su creación. Así, la narrativa resulta un proceso de comprensión de la arquitectura como objeto, pero también de su proceso creativo, en una interpretación ligada a los individuos que la crean y la viven, y que parecen, en ciertos momentos, fundirse en uno solo.



Ilustraciones de Gavarni para *Rat Krespel*, 1862

Existen dos ejemplos comunes en los estudios de literatura comparada que, con mayor calado y profundidad filosófica que en los cuentos de Hoffmann, permiten rastrear la capacidad narrativa de la arquitectura

en la literatura de mediados de s. XIX. El primero es el cuento *The Fall of the House of Usher*, escrito en 1839 por Edgar Allan Poe. El protagonista en este caso es solicitado por un antiguo compañero, curiosamente llamado Roderick Usher, para tratar de resolver unos asuntos que afectan a su persona. La mansión familiar de los Usher, que parece la transposición al contexto anglosajón del castillo de *Das majorat* de Hoffmann, es la protagonista absoluta del relato desde sus primeras líneas. En Poe, la identificación directa entre habitante y morada es llevada al extremo, pues incluso los paisanos del lugar relacionan indistintamente Casa Usher con la vivienda, de “helados muros, desiertas ventanas semejantes a ojos”,⁶⁰ y la familia que la habita.

Hay dos fragmentos que dan el tono de la relación entre arquitectura, individuo y narración, que es necesario transcribir por completo:

*Estaba dominado por ciertas impresiones supersticiosas relativas a la morada que ocupaba y de donde, durante muchos años, nunca se había aventurado a salir; supersticiones relativas a una influencia cuya supuesta energía fue descrita en términos demasiado sombríos para repetirlos aquí; influencia que algunas peculiaridades de la simple forma y material de la casa familiar habían ejercido sobre su espíritu, decía, a fuerza de soportarlas largo tiempo; efecto que el aspecto físico de los muros y las torrecillas grises y el oscuro estanque en el cual éstos se miraban había producido, a la larga, en la moral de su existencia*⁶¹

Y más adelante:

*La creencia, sin embargo, se vinculaba (como ya lo he insinuado) con las piedras grises de la casa de sus antepasados. Las condiciones de la sensibilidad habían sido satisfechas, imaginaba él, por el método de colocación de esas piedras, por el orden en que estaban dispuestas, así como por los numerosos hongos que las cubrían y los marchitos árboles circundantes, pero, sobre todo, por la prolongación inmodificada de este orden y su duplicación en las quietas aguas del estanque. Su evidencia —la evidencia de esa sensibilidad— podía comprobarse, dijo (y al oírlo me estremecí), en la gradual pero segura condensación de una atmósfera propia en torno a las aguas y a los muros. El resultado era discernible, añadió, en esa silenciosa, mas importuna y terrible influencia que durante siglos había modelado los destinos de la familia, haciendo de él eso que ahora estaba yo viendo, eso que él era. Tales opiniones no necesitan comentario, y no haré ninguno*⁶²

La influencia de la arquitectura sobre el individuo que la habita comporta este estrecho vínculo entre la distribución física del espacio y la moral de su habitante. El narrador del cuento es incapaz de discernir cuál de los dos elementos, arquitectura o sujeto, tiene más influencia sobre el otro. Esta incapacidad es debida a que el origen de la relación entre ambos se pierde en un lejano pasado, como señalaría también Ruskin pocos años después. La antigüedad de estas influencias cruzadas es determinante y forja de forma implacable el destino de la arquitectura y de sus habitantes. Por ello, el narrador

60 Poe, *Cuentos*, p. 324.

61 Ibid., 328.

62 Ibid., 333.

siente la misma inquietud por el estado de su amigo que por el de la casa, siendo incapaz de separar lo uno de lo otro. En el desenlace final del cuento, el narrador valora en el mismo plano los actos de los personajes, los ruidos de la casa y las historias que contienen los libros “*perfectamente acordes con el carácter visionario*”⁶³ de su propietario. Poe muestra cómo, tanto para él como para el narrador, sujeto, arquitectura y narración pueden influirse de forma mutua y llegan a tener el mismo valor de veracidad. La lectura de una leyenda medieval y las reacciones de la casa frente a las tempestades son las señales que anuncian el destino final de la casa, que no es más que la muerte y la ruina de la casa Usher, de sus habitantes y de la propia edificación, que es abandonada por el protagonista en el momento en que es engullida por el estanque.

La misma influencia mutua entre individuo y arquitectura puede hallarse en las páginas de la novela *Wuthering heights*, escrita por Emily Brontë en 1847, cuando contaba la misma edad que Poe al escribir *House of Usher*. Cumbres Borrascosas es una mansión, como la del Roderick de Hoffmann y Poe, de “*angostas ventanas encajadas en los muros*”,⁶⁴ en la que no existe recibidor de entrada. Estos elementos describen una casa cerrada al exterior, alejada de todo y sin el más mínimo elemento superfluo, pero también definen el laconismo y la rudeza del carácter de sus habitantes. Sin embargo, en este caso, la extensión de la novela permite que las relaciones entre la arquitectura y los personajes sean menos evidentes, más complejas que en los cuentos de Hoffmann o Poe. Así, la potencia de la alejada y ruda *Wuthering Heights* se compensa con la casa señorial en el llano de la misma propiedad, *Thrushcross Grange*, que arrienda el narrador de la novela. Entre estos dos polos generados por ambas mansiones se desarrolla la narración, cuyo eje es el recuerdo de la imposible relación entre Catherine, la hija del dueño de *Wuthering Heights*, y Heathcliff, un niño abandonado que entra a formar parte del servicio. Desde el primer momento el narrador percibe el ambiente enrarecido del que personajes y arquitectura son actores por igual. Sus habitantes, dramáticamente ligados al recuerdo de un pasado feliz, viven desdichados en la mansión de gruesos muros, rústica y oscura, donde se desarrolla una vida densa y áspera. Su vínculo con la casa es tan intenso que Catherine, la más vital de sus habitantes, revela que en un sueño, en el cual acaecía su propia muerte, sintió que “*el cielo no parecía ser su casa*”.⁶⁵ En el otro extremo, Brontë enfatiza la bondad de Thrushcross Grange, desde la cual no se alcanza a ver *Wuthering Heights* y donde “*tanto la habitación, como sus ocupantes, como el panorama que contemplaban, eran maravillosamente apacibles*.”⁶⁶

Como sucedía en la *House of Usher*, en *Wuthering Heights* desempeña un papel fundamental el narrador. El punto de vista adoptado por el escritor se concreta en una omniscencia selectiva que es un claro reflejo de la incapacidad del narrador para comprender ciertos aspectos de los habitantes de la mansión. La reacción de los personajes de *Wuthering Heights* ante las numerosas desdichas que les

63 Poe, *Cuentos*, p. 339.

64 Brontë, *Cumbres*, p. 133.

65 Ibid., p. 212.

66 Ibid., p. 225.

depara el destino es de la misma intensidad con las personas como con las casas. Tanto es así que, a veces, el rechazo o amor a las dos viviendas que marcan la narración resulta la única reacción posible de los personajes frente al implacable destino. En este contexto, se hace evidente la tensión entre narrador personaje y narrador testigo que transmite unos hechos. La imbricación absoluta entre sujeto, arquitectura y escritura parece el único camino posible para mantener el pacto ficcional implícito en la novela. Este hecho fuerza a literatura y arquitectura a comprometerse en alto grado, mediante el proceso de escritura en el que narrador y personaje batallan a la vez que desbrozan esta densa trama.

Sobre este fondo, Brontë añade una capa más de complejidad. Al final de la novela, tras ser abandonada *Thrushcross Grange* por el narrador con el fin de olvidar todas las desgracias sucedidas, Mr. Heathcliff, ahora señor de *Wuthering Heights*, revela sus más profundos sentimientos en un diálogo con ciertas características de monólogo interior del que cabe destacar el siguiente fragmento:

*No puedo mirar al suelo sin que se dibujen sus rasgos en las losa. En cada nube, en cada árbol, llenando el aire de la noche y vislumbrándola en cada objeto del día, estoy rodeado de su imagen (...) El mundo entero es una espantosa colección de recuerdos de que ella existió y de que la he perdido.*⁶⁷

Mr. Heathcliff, que vivió y fue actor en su infancia del origen de todos los conflictos que han quedado condensados de forma permanente en los muros de *Wuthering Heights*, refleja de forma clara la capacidad evocadora de la memoria propia de la arquitectura. Vinculada a un pasado, a un sujeto, ésta resulta ser el depósito de vida y sacrificio teorizado por Ruskin. Se trata del concepto de *memory device* que Ellen Eve Frank detecta en Ruskin y que rastrea posteriormente en Walter Pater y Marcel Proust.⁶⁸ La arquitectura se convierte en un mecanismo de recuerdo cuya eficacia es utilizada como recurso constante en la literatura del s. XIX. Pero el fragmento de Brontë evidencia un eslabón más en la capacidad narrativa de la arquitectura. En *Wuthering Heights*, todo objeto actúa como un garante del vínculo entre el entonces en el que Catherine existió y el ahora en que la ha perdido. El valor de *memory device* de la arquitectura deviene un mecanismo propio de la construcción literaria del s. XIX, mediante el cual el individuo es capaz no sólo de observar, sino de comprender el mundo. Ciertos ejemplos literarios de la segunda mitad del s. XIX permiten establecer cómo la capacidad narrativa asociada al sujeto y al entorno no se limitará a su uso como prisma de comprensión del mundo, sino que se utilizará incluso como mecanismo de su transformación.

67 Ibid, p. 451

68 Frank, *Literary architecture*

Más Poe, Baudelaire, Verne

Los cuentos de Poe atestiguan, en cierta medida, el paulatino avance del vínculo entre sujeto y arquitectura, acompañados por una narración y una escritura que actúan cada vez más como medio de unión entre ambos. En el autor norteamericano esta relación entre sujeto y arquitectura no siempre tiene la externalidad que tenía en Hoffmann o Brontë, o incluso en *House of Usher*, en que el narrador asistía como testigo a un determinismo sufrido por unos personajes. En algunos cuentos de Poe, este vínculo alcanza el núcleo mismo del sujeto narrativo, convirtiéndose paulatinamente en una constante para la concreción del carácter de todos los personajes del cuento e, incluso, de su ritmo narrativo. Como afirma Harold Bloom:

*Una parte considerable de la fuerza mitológica de Poe proviene de su propia percepción dolorosa de que el yo es siempre un yo corpóreo. Los personajes de los cuentos de Poe viven y experimentan casi cualquier fantasía imaginable de la introyección e identificación y tratan de mitigar su melancolía decorando físicamente los objetos perdidos de sus afectos.*⁶⁹

Este dramatismo físico con el que se desarrollan los cuentos de Poe puede detectarse en el brevísimo *The Mask of the Red Death*, de 1842. En él se describe un gran palacio, evidentemente alejado de la ciudad, al que se retiran un noble y un millar de cortesanos huyendo de la Muerte Roja que está asolando sus dominios. El castillo “*era de amplia y magnífica construcción y había sido creado por el excéntrico aunque majestuoso gusto del príncipe*”,⁷⁰ rodeado, como no podía ser de otra manera, de un fuerte y elevado muro. En este caso, Poe se esmera en describir con detalle el palacio, pues, tratándose del fruto de un excéntrico, se sale de lo convencional. Así,

*Permitidme que antes os describa los salones donde se celebraba. Eran siete —una serie imperial de estancias—. En la mayoría de los palacios, la sucesión de salones forma una larga galería en línea recta, pues las dobles puertas se abren hasta adosarse a las paredes, permitiendo que la vista alcance la totalidad de la galería. Pero aquí se trataba de algo muy distinto, como cabía esperar del amor del príncipe por lo extraño. Las estancias se hallaban dispuestas con tal irregularidad que la visión no podía abarcar más de una a la vez...*⁷¹

En adelante el autor se extiende en la descripción del palacio hasta precisar el más mínimo detalle, de manera que a la vez refuerza la psicología del personaje y evidencia cuán indisociables resultan espacio e individuo. El capricho de su constructor, como el del consejero Krespel de Hoffmann, se condensa en un edificio contrario a la razón y a la tradición. En la descripción del edificio se enfatiza, en ambos casos, la diferencia respecto a lo que sería esperable en una construcción convencional. Las siete salas que conforman el palacio del cuento de Poe han sido también decoradas por el noble, con

tapices y cristales de ventanas de un mismo color, pero distintos sala a sala. Así, la luz de los braseros a través de los ventanales, sumada a los distintos colores de las salas, produce “*una infinidad de aspectos cambiantes y fantásticos*”⁷². La séptima sala, en la que, además de un reloj que marca implacablemente las horas, hay un tapiz negro y ventanales de intenso color de sangre que la dotan de un ambiente terriblemente siniestro. El gusto del duque, gracias al cual “*veíanse figuras de arabesco, con siluetas y atuendos incongruentes; veíanse fantasías delirantes, como las que aman los maniacos. Abundaba allí lo hermoso, lo extraño, lo licencioso, y no faltaba lo terrible y lo repelente*”,⁷³ se ha expresado en toda su potencia. Será por esta sala por donde se introducirá en el castillo la Muerte Roja, de modo que acabará con la vida de todos sus ocupantes.

Algo parecido sucede en el cuento *William Wilson*, de 1839, publicado, como *House of Usher* y *Red Death*, en magazines literarios de la Costa Este americana. En el cuento se nos describe un edificio escolar de tipo isabelino, “*extravagante*”⁷⁴, que se hallaba en un dominio cercado por “*un elevado y sólido muro de ladrillos, coronado por una capa de mortero y vidrios rotos, circundaba la propiedad*”.⁷⁵ En este espacio limitado y cerrado, del cual los alumnos no salían más que en ocasiones muy excepcionales, se hallaba la propia construcción, vista por el narrador como un “*auténtico palacio de fantasía*”:

*¡Aquella casa! ¡Qué extraño era aquel viejo edificio! ¡Y para mí, qué palacio de encantamiento! Sus vueltas y revueltas no tenían fin, ni tampoco sus incomprensibles subdivisiones. En un momento dado era difícil saber con certeza en cuál de los dos pisos se estaba. Entre un cuarto y otro había siempre tres o cuatro escalones que subían o bajaban. Las alas laterales, además, eran innumerables —inconcebibles—, y volvían sobre sí mismas de tal manera que nuestras ideas más precisas con respecto a aquella casa no diferían mucho de las que abrigábamos sobre el infinito. Durante mis cinco años de residencia jamás pude establecer con precisión en qué remoto lugar hallábanse situados los pequeños dormitorios que correspondían a los dieciocho o veinte colegiales que seguíamos los cursos.*⁷⁶

Esta inmensa casa de incontables salas, tan faltas de razón y lógica que hacían a uno pensar en la idea de infinito, participa del mismo principio creador que las del consejero Krespel o de Usher. De nuevo, Poe extiende la descripción del edificio en la seguridad de que ésta hace más comprensible la personalidad del narrador, hasta el punto de confundirse ambas por completo. Un universo en el que el narrador pasó “*el tercer lustro de su vida*” debe forzosamente forjar a su persona. La escuela, el edificio, las aulas, las lecciones, los paseos y las peleas, todo ello influiría a sus ocupantes “*por obra de un hechizo mental totalmente olvidado más tarde, [que] llegaba a contener un mundo de sensaciones, de apasionantes incidentes, un universo de variada emoción, lleno de las más apasionadas e incitantes excitaciones.*”⁷⁷

En el primer escrito que realiza Baudelaire sobre la vida y la obra de Poe, en 1852, cuatro años después de la muerte del escritor america-

72 Ibid., p. 187.

73 Ibidem.

74 Según traducción de Baudelaire en Baudelaire, Poe, p. 31.

75 Poe, Cuentos, p. 53.

76 Ibid., p. 54.

77 Ibid., p. 56.

69 En Bloom, Cuentos, p. 55.

70 Poe, Cuentos, p. 170.

71 Ibid., p.186.

no, hay dos elementos especialmente enfatizados. Por un lado, el drama que Poe parece llevar atado a su destino. Baudelaire apunta cómo en el escritor norteamericano, tal como les sucedió también a Hoffmann y Balzac, la muerte se halla de forma constante sobre el sino de su persona. Por otro lado, Baudelaire se sirve del fragmento anteriormente citado del *William Wilson* de Poe para mostrar la influencia que tuvo en su infancia el entorno físico en el que se desarrolló. Aunque la fidelidad de lo descrito en el cuento respecto a la infancia real de Poe no está demostrada,⁷⁸ debe valorarse aquí la importancia biográfica dada por Baudelaire a este fragmento, participando plenamente de esta concepción decimonónica de intensa relación entre sujeto y arquitectura. Para Baudelaire, las vivencias relatadas en el cuento se acuñan en el recuerdo de Poe como en las monedas cartaginesas. La comparación física de la que se sirve Baudelaire ahonda en esta concepción determinista de la influencia del entorno sobre la persona. En su estudio sobre Poe, Baudelaire rompe los límites de la ficción del cuento y aplica los logros de la narración a la propia vida del escritor. El entorno no sólo permite dar cierta fluidez o verosimilitud a la narración, sino que se erige como un elemento básico para la comprensión del propio acto creativo. En este sentido, Baudelaire identifica en Poe el vínculo absoluto entre sujeto y espacio, a la vez que concibe la escritura como el único medio posible para asegurarlo.

La interpretación de la relación entre Poe y Baudelaire puede basarse en la idea de que Baudelaire encaja y condensa su concepción de la literatura y la poesía a través de sus traducciones y ensayos sobre Poe, de la misma forma que las críticas de los *Salons* son los cimientos de su concepción del arte y la estética. De Poe, Baudelaire adquiere el interés por lo extraño o sobrenatural, por la infancia y por el sueño. Ambos, además, concretan en la literatura por primera vez la tensión, propia de la modernidad, entre exterior e interior, entre ciudad y morada. Como ha observado Gaston Bachelard, a través de la importancia dada en sus textos a las cortinas, ambos distinguen con claridad el mundo exterior de la intimidad.⁷⁹ Será desde el interior desde donde ambos autores lanzarán sus ensoñaciones (*rêveries*) del exterior. En consecuencia, la arquitectura que aparece en sus escritos debe ser descrita de forma certera, pues asegura la verosimilitud del carácter del personaje y de su relación con el mundo.

Pero si bien Baudelaire detecta en Poe esta importancia de la arquitectura como condensador y desencadenante de lo terrible y la ensoñación, existe una diferencia en cuanto al plano ficcional en el que ambos sitúan este mundo de lo extravagante. Como afirma Claudio Guillén, Poe identifica el poder del sueño y de la imaginación desenfrenada, pero limita este poder en relación con el mundo real. Baudelaire, en cambio, vuelca este mundo terrible y extraordinario sobre la cotidianeidad. Así, según Marshal Berman “*lo crucial del he-*

78 En el estudio final de la edición integral de los cuentos catalana, a cargo de Joan Solé se plantean dudas sobre el origen real del relato de Poe.

79 Bachelard, *Poética*, p. 51.

*roísmo moderno, tal como lo ve Baudelaire, es que surge en el conflicto, en las situaciones de conflicto que impregnan la vida cotidiana del mundo moderno.”*⁸⁰

Lo que Poe extrae de Hoffmann y de toda la novela fantástica del período romántico se mantiene en ese límite de lo grotesco y lo *bizarre*, aún llevándolo al extremo para generar la tensión narrativa. En sus cuentos y escritos, la razón o una cierta explicación lógica mantienen todavía el mundo de la percepción como el verdadero, mientras los hechos sobrenaturales pertenecen a un mundo fantástico. Existe un límite que permite asegurar la existencia de un mundo “real” en el que los sucesos son lógicos y racionales, y uno extraordinario en el que los desenlaces son imprevisibles. Pero Baudelaire concibe un mundo en el que la frontera entre real y ficticio no quede tan precisamente definida. Como indica Praz en *La carne, la muerte e il diavolo nella letteratura romantica*, Baudelaire se sirve de la carta de legalidad que le da Sade y presenta al mismo nivel lo grotesco y lo real, lo fantasioso y lo racional.⁸⁰ Se evidencia que no existe ya límite en la mente del escritor y del hombre moderno entre lo uno y lo otro. El título que da Poe a una de sus recopilaciones de cuento es *Tales of Grotesque and Arabesque*, título que para Baudelaire es “*notable e intencionado ya que los ornamentos grotescos y arabescos repelen a la figura humana, y se verá que en muchos aspectos la literatura de Poe es extra o suprahumana.*”⁸² Pero esta coexistencia de lo lógico con lo grotesco, de lo rutinario con lo extraordinario, es en Baudelaire su percepción global de un mundo que es, sin duda, el de la modernidad.

Un ensayo de Poe y una pequeña prosa de Baudelaire reflejan a la perfección esta transformación. En 1840 Poe escribe *Philosophy of Furniture* para el *Burton gentleman’s Magazine* de Philadelphia, donde ya habían sido publicados varios de sus cuentos. El breve ensayo le sirve a Poe para criticar la falta de gusto en la decoración americana, excesivamente basada en el coste de los ornamentos y no tanto en su calidad o adecuación. La causa de esta falta de gusto es para Poe, en un razonamiento de claros ecos ruskinianos, el hecho de no tener Estados Unidos una aristocracia de sangre, sino de dólares. A partir de este contundente inicio, Poe se dedica a revisar lo correcto e incorrecto en una decoración interior. Así, la lámpara de gas, con su falsa luz, queda completamente descartada como iluminación, a la vez que las alfombras, verdaderas “almas” de la casa, deben estar repletas de estrictos arabescos. Al final del ensayo, el escritor invita al lector a colarse en una pequeña y nada ostentosa habitación, mientras su propietario se halla dormido en el sofá:

Es oblonga y mide unos treinta pies de largo por veinticinco de ancho, proporción que ofrece las mejores posibillidades ordinaias para la distribución del moblaje. Tiene una sola puerta, nada grande, situada en uno de los extremos del paralelogramo, y sólo dos ventanas colocadas en el extremo opuesto. Estas últimas son amplias, bajan hasta el suelo y se hallan montadas sobre profundos nichos, abriéndose sobre una veranda italiana (...)

80 Berman, *Todo*, p. 142.

81 Praz, *La Carne*, p. 297.

82 Baudelaire, *Poe*, p. 89.

*Del lado interior del nicho tienen por cortinas un espejo tejido de plata adaptado a la forma de la ventana, que cuelga suelto en menudos pliegues. (...) El color de las cortinas y de sus orlas, es decir, el carmesí y el oro, aparecen profusamente en todas partes, determinando el carácter de la habitación.*⁸³

Este carácter marcado por el color de las cortinas se repite en las alfombras y las tapicerías de muebles y paredes. En cuanto al mobiliario:

*Dos amplios sofás de palorrosa y seda carmesí, con flores de oro y dos sillas livianas, igualmente de palorrosa. De esta madera es también el piano, que o tiene funda y está abierto. Cerca de un sofá se ve una mesa octogonal del más hermoso mármol incrustado en oro. (...) Cuatro grandes y espléndidos vasos de Sevres, de donde asoma una profusión de hermosas y brillantes flores, ocupan los ángulos ligeramente redondeados de la estancia. (...) Fuera de ello no hay otros muebles, excepto una lámpara de Argand, con sus pantalla de vidrio transparente de color carmesí suspendida del alto y abovedado techo por una fina cadena de oro, y que vierte un resplandor sereno y mágico sobre todas las cosas.*⁸⁴

La sala cerrada al exterior en la que, según Poe, nada sobra, es propia de *“una imaginación casi oriental”*, como comenta Baudelaire en su prefacio al texto de 1852.⁸⁵ Poe crea, así, un interior “apenas amueblado”, que se encuentra aislado del exterior gracias a las pocas ventanas cubiertas por cortinas moradas. El carácter de la habitación se consigue especialmente gracias al conjunto de arabescos y colores rosáceos y dorados⁸⁶ que cubren tanto las cortinas como las alfombras y tapicerías. A pesar de que el interior parece revelar los gustos del propio escritor, Poe recurre de nuevo al narrador testigo para describir la sala de un habitante extravagante. Sabedor de que, como había relatado en sus cuentos *House of Usher* o *Red Death*, el precio pagado por la extravagancia absoluta en la arquitectura es la muerte de sus habitantes, Poe parece resistirse a un completo abandono y a permitir que sean sus deseos los únicos que guíen la decoración. Como detectará certeramente Walter Benjamin en su análisis de Poe, esta vinculación se mantiene todavía en un plano en el que existe un límite entre lo real y lo fantástico. Este límite se halla tanto en los cuentos como en la *Philosophy*, y es el que lleva a Poe a buscar enloquecidamente las huellas que, en el interior, revelan la trasgresión del límite.⁸⁷ La distancia que genera en el cuento el narrador testigo, el detective, que observa el espacio creado por otro, mantiene este sutil límite entre lo tradicional y lo extravagante, entre lo real y lo extraordinario.

En el poema número XXIX de los poemas en prosa, *Le Joueur génèreux*, escrito en 1864, Baudelaire relata una situación análoga a la de Poe. Tras seguir a un ser misterioso por el que se siente atraído entre la multitud del *boulevard*, entra en una *“mansión subterránea, deslumbradora, en que brillaba un lujo que ninguna de las habitaciones superiores de París podía ofrecer ejemplo aproximado”*. En la mansión, que no era otra

83 Poe, *Ensayos*, pp. 219-20.
84 Ibid., p. 221.
85 Baudelaire, *Poe*, p. 148.
86 Según Praz, el carmesí y el dorado, como la estancia ideal descrita por E. Brontë en *Wuthering heights*, son reflejos de una pasión reprimida y sublimada. Praz, *Filosofía*, p. 67.
87 Benjamin, *Pasajes*, p. 245.

que la casa de Satán, *“reinaba una atmósfera exquisita, casi de mareo, que casi hacía olvidar instantáneamente todos los fastidiosos horrores de la vida”*.⁸⁸ En el poema número XLVIII, *Anywhere out of this world*, el hablante lírico pregunta repetidamente a su alma qué lugar de la tierra le gustaría habitar. Finalmente, el alma revela que su lugar se halla “¡A cualquier parte! ¡Con tal que sea fuera de este mundo!”⁸⁹ Este poema, que estará expuesto permanentemente en el salón del protagonista de la novela paradigmática del decadentismo del fin de siglo, *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, insiste, sin embargo, en esta dualidad entre lo real y lo ficticio, entre el sujeto y objeto poéticos. De hecho, en el *Voyage autour de ma chambre*, de Xavier de Maistre, que puede ser considerado el texto que anticipa la literatura de interior de finales del s. XIX,⁹⁰ el narrador recurre constantemente a su *otro*,⁹¹ a esa alma doble que le permite dar rienda suelta a sus pasiones y obsesiones. Así, si bien el libro de De Maistre apunta a este verdadero viaje interior que ocupa en gran medida la literatura del XIX, en él la figura del *doppelgänger*, como posteriormente en Hoffmann y Poe, permite a la vez, y aunque sea sólo como licencia del escritor, asegurar la distancia entre mundo ordinario y fantástico, entre sujeto narrador y extravagancia.

Pero en el poema en prosa *Une chambre double*, que escribe Baudelaire en 1862, y que es el quinto de los poemas que formarán parte del libro *Le spleen de Paris*, la habitación ideal ya no está sujeta al límite entre realidad y fantasía. La de Baudelaire es una habitación deseada, imaginada en única e intensa relación con la voluntad del sujeto que la habita. Por ello es presentada en unos términos en los que Baudelaire parece transmitir, más que la descripción física de un espacio, la percepción mental que de él tiene su ocupante:

*Una estancia parecida a una divagación, una estancia verdaderamente espiritual, de atmósfera quieta y teñida levemente de rosa y azul.*⁹²

Los propios objetos, muebles y tapices que decoran la habitación participan del factor imaginario que Baudelaire aplica al interior. Así,

*Tienen los muebles aire de soñar; creérselos dotados de vida sonambulesca, como vegetales y minerales. Hablan las telas una lengua muda, como las flores, como los cielos, como las puestas de sol.*⁹³

Y más adelante:

*En el lecho está acostado el Ídolo, la soberana de los ensueños.*⁹⁴

Las numerosas personificaciones y las comparaciones inesperadas son el mecanismo mediante el cual el poeta condensa en el interior su personalidad. La barrera entre sensibilidad y percepción se ha roto, y lo ha hecho a través de la narración, del paso del tiempo y de

88 Baudelaire, *Pequeños*, p. 17. Cabe destacar que el poema *Le Joueur génèreux* es citado por Benjamin en *Pasajes*, p. 419.
89 Ibid., p. 73.
90 Maldonado, *Memoria*, p. 150.
91 De Maistre, *Viaje*, p. 21.
92 Baudelaire, *Pequeños*, p. 17.
93 Ibidem.
94 Ibidem.

la creación de una historia. El lento proceso desde la asunción de la distancia entre sujeto y mundo a finales del s. XVIII, alcanza con Baudelaire un nivel renovado que, a través de la fractura del límite entre fantasía y realidad, permitirá el desarrollo del artista del último tercio del s. XIX. Como afirma Mario Praz en *La carne*, Baudelaire arroja “*la semilla, destinada a expandirse en los invérnáculos cálidos del fin de siglo*”.⁹⁵

Baudelaire fractura el tenue límite entre realidad y fantasía, lo que generará el mundo confuso de la modernidad, mostrado especialmente en *Le Spleen de Paris*. Se condensa definitivamente una concepción narrativa de la arquitectura, mediante la personificación y la aparición tranquila y sin consecuencias morales de lo imaginario en el discurso. La personificación no tiene el simple valor fantasioso de cuento infantil, sino que, en la línea de la écfrasis del poema de Keats y de la catedral de Florencia descrita por Viollet, desvela la armonía necesaria entre el pensamiento del sujeto y su entorno. Esta armonía vendrá asegurada por la percepción del mundo por parte del sujeto como una narración. Para preservar esta armonía resulta fundamental el uso del lenguaje. A partir de 1860, el sujeto no tendrá otra forma de asimilación de su entorno que forzándolo a seguir las obligaciones de su voluntad a través de esta sumisión a un relato. Así, la percepción decimonónica del espacio convierte la morada en “*metáfora del mundo, cuerpo, alma y escritura*”.⁹⁶ Sin embargo, este espacio no ha hallado todavía, en la década de 1860, su medio de expresión estético. La posibilidad de una arquitectura que certifique el vínculo del sujeto con el mundo que le rodea ha estado, hasta Baudelaire, excesivamente ligada a arquitecturas de fantasía o exóticas, con una escasa plasmación real. La distancia existente entre el narrador y el resto de personajes que conforman la trama de los ejemplos citados persiste en la idea de distancia entre mundo real y ficticio. Este hecho enfatiza lo extraño, lo extraordinario de este posible vínculo entre sujeto y arquitectura. Se ha descrito hasta aquí cómo, entre 1780 y 1850 existe un proceso de asunción del vínculo entre individuo y entorno. La creencia en este vínculo como medio de comprensión del mundo deviene, así, un recurso literario que permite armonizar al sujeto con el mundo. Sin embargo, en el mecanismo de *memory device* del joven Ruskin o de la écfrasis en Keats o Viollet-le-Duc, la literatura no deja de ser un puente que trata de salvar la brecha que parece abrirse entre individuo y entorno construido. La distancia entre el sujeto ahora y el entorno entonces en Brontë, que es la misma que en Hoffmann y Poe existe entre realidad y fantasía, deviene un límite infranqueable. La literatura es, hasta aquí, un medio de asunción y comprensión, pero parece incapaz, además, de participar del proyecto de espacio.

Será en el último tercio del s. XIX cuando esta posibilidad de un espacio se condense en una concreción formal. Como en otros momentos

de la historia, esta nueva intuición no aparecerá por primera vez en la “alta” literatura del realismo de fin de siglo. Si bien los hermanos Goncourt formalizan la idea de escritura artista en el prólogo de *Les Frères Zemgano* de 1879, y *La maison d’un artiste* en 1883,⁹⁷ ya en las novelas de Jules Verne pueden hallarse unos primeros esbozos del proceso creativo de estas arquitecturas que actúan, a la vez que la literatura, de garantes de la relación del individuo con el mundo.⁹⁸ La decoración interior del proyectil de *De la Terre à la Lune*, de 1865, o de la cueva de *L’Île mystérieuse*, de 1874, enfatizan los procesos mediante los cuales un ser humano en un entorno hostil genera un espacio que permita la persistencia de la relación entre sujeto y mundo. De hecho, Verne fue un gran admirador de la obra de Edgar Allan Poe, sobre quien escribió un extenso artículo, *Edgar Poe et ses oeuvres*, en 1862⁹⁹ y cuyos cuentos son fuente de inspiración de muchas de sus primeras novelas. Cuando en *Vingt mille lieues sous les mers*, de 1869, M. Aronnax, el cautivo por accidente del capitán Nemo, describe el salón del submarino *Nautilus*, los términos de la descripción llevan a pensar en claros paralelismos entre la obra de ambos autores. El espacio de este verdadero hombre *out of this world* es un:

*extenso cuadrilátero, de paredes ochavadas, con diez metros de longitud, seis de anchura y cinco de elevación. Un techo luminoso, decorado con ligeros arabescos, distribuía una luz clara y suave sobre todas las maravillas acumuladas en aquel museo. Porque era aquello en realidad un museo, en donde una mano inteligente y pródiga había reunido todos los tesoros de la naturaleza y del arte, con ese artístico desorden que distingue a un estudio de pintor.*¹⁰⁰

Las dimensiones de la sala coinciden plenamente con las del salón descrito por Poe en la *Philosophy of Furniture*, que había sido publicado en tres ocasiones en prensa y una en folleto, en francés con traducción de Baudelaire, entre 1852 y 1854. En el texto de Poe se nos muestra un espacio “*oblongo - unos treinta pies de largo y veinticinco de ancho*”,¹⁰¹ que coinciden completamente con las medidas que Verne describe en sistema métrico decimal. En el techo del *Nautilus*, unos arabescos –los mismos que Poe sitúa en las paredes– se mezclan con la iluminación eléctrica que da esta luz cálida y suave al ambiente. En el caso de Poe, en 1840 y con las lámparas de incandescencia eléctrica todavía sin comercializar, es una lámpara de Argand la que da una “*mágica y tranquila radiación sobre todo el conjunto*”.¹⁰² Las pinturas, “*ninguna de ellas de pequeña talla*”,¹⁰³ según Poe, son en el salón del *Nautilus* auténticas obras maestras. En ambos casos están presentadas sobre las paredes en marcos todos iguales, de cuidado “*oro bruñido*”¹⁰⁴. Las dos ventanas de gran tamaño del salón de Poe, tamizadas por diversas cortinas, se revelan en Verne como dos elementos de una potencia extraordinaria:

Nuevamente se hizo la luz, y distinguimos gran claridad en ambos lados del salón, a través de dos ventanas oblongas. Las masas líquidas aparecieron iluminadas por los efluvios

95 Praz, *La Carne*, p. 309.

96 Según Séverine Jouve al hablar de House of Usher en Jouve, *Obsessions*, p. 57. T. d. A.

97 Según Pety, *Les Goncourt*; y Dubois, *Romanciers*. sobre Verne ha sido tratada en Lottman, *Jules Verne*.

98 En Lahuerta, *Mobilis*; y Lahuerta, 1927. 100 Verne, *20.000*, p. 35.

99 La influencia constante de Poe 101-4 Poe, *Ensayos*, pp. 219-20.

eléctricos; dos láminas de cristal nos separaban del mar, y al principio sentí un estremecimiento al recordar que aquel frágil tabique podía destrozarse, aunque sostenido por fuertes armaduras de cobre, presentaba una resistencia casi infinita. ¹⁰⁵

La delicadeza del ambiente del salón del Nautilus es magistralmente utilizada por Verne como recurso para describir a su “habitante”. No en vano M. Aronnax, el narrador testigo que, como en tantos ejemplos anteriores, se ha colado inesperadamente en la ensoñación del inquietante capitán Nemo, concreta lo que era lícito sospechar pero nadie, salvo Baudelaire, se habían atrevido a revelar.

-Señor capitán Nemo, le respondí, sin tratar de averiguar quién sois, ¿me permitiréis reconocer en vos un artista? ¹⁰⁶

El otro de De Maistre, que es aristócrata extravagante en Hoffmann o Poe, mítico constructor medieval en Ruskin, y Satán o alma gemela en Baudelaire, evidencia en la figura del capitán Nemo que era, en realidad, un artista.

2. La escritura como vínculo con el entorno

En su ensayo *El declive de hombre público*, Richard Sennet relata la aparición de la doctrina de la inmanencia secular durante el s. XIX. En opinión de Sennet, esta inmanencia se erigiría como rasgo distintivo del pensamiento burgués posterior a la revolución industrial, en oposición a la trascendencia de origen religioso que había dominado hasta entonces el pensamieno humano. A lo largo del siglo, el culto a la personalidad deviene un resultado directo de esta concepción inmanente del mundo.¹⁰⁷ Sennet identifica este proceso en las figuras del actor y del intérprete, que se convertirían en los verdaderos “hombres públicos” ante la demanda del espectador alienado. En este contexto, el intérprete es a la vez artista, y en opinión de Sennet “al hacer de la música una experiencia inmanente, debe por tanto interpretar un texto, pero a la vez debe convertirse en él.”¹⁰⁸

Algo parecido propone Sigfried Kracauer, en su ensayo *Jacques Offenbach and the Paris of His Time*, al tratar de interpretar una sociedad entera a través del análisis de uno sólo de sus artistas. Offenbach es el artista de éxito que concentra los valores de una sociedad, a la vez que las exigencias de la masa de espectadores que ha dimitido de su vertiente pública. Y es justo la opereta *Les contes d’Hoffmann*, su última obra, estrenada póstumamente, la que en mayor medida condensa esta vertiente pública de la inmanencia absoluta. El hecho de que Offenbach se sintiera identificado con el personaje de Antonia de *Rat Krespel*, quien sabía que, si cantaba, moriría, y la muerte del compositor, justo antes del estreno en 1880, formaron parte del dramatismo que acompañó al éxito de la obra. La oscura fama que obtuvo *Les contes d’Hoffmann* tras el incendio en su segunda representación en el Ringtheater de Viena en 1881¹⁰⁹ no hace más que ratificar esta creencia en que obra y personalidad, unidas mediante la experiencia inmanente, eran una misma cosa.

En el mismo contexto debe situarse la poesía de Arthur Rimbaud y Paul Verlaine, que escriben el grueso de su obra entre 1870 y 1873, y de Stéphane Mallarmé, todos ellos poetas de escasa pero influyente producción. La obra de estos tres autores, que obtendría un amplio reconocimiento ya en la década de 1880, contiene los mismos rasgos de culto a la personalidad del artista y de vínculo entre sujeto y obra teorizados por Sennet. Pero, a la vez, en todos estos casos persiste la tensión entre testigo y artista, o bien entre masa expectante e individuo creador, que dominará el s. XIX. A partir de 1880, la llamada corriente decadentista francesa reconocería constantemente la influencia directa de los citados poetas,¹¹⁰ adaptando al ámbito de la novela la crisis de verso y lenguaje desarrollada por estos escritores. La propuesta decadentista intentará a la vez romper la frontera entre artista extravagante y masa pasiva, tratando de integrarse de pleno en la sociedad.

107 Sennet, *Declive*, p. 335.

108 Ibid., p. 443.

109 Kracauer, *Offenbach*, pp. 377-96.

110 Tadié, *Littérature*, p. 248.

105 Ibid., p. 46.

106 Ibid., p. 35.

Huysmans, Zola, Goncourt

En su prefacio a la edición de 1903 de *À rebours*, Joris-Karl Huysmans recuerda la situación de la literatura francesa en el momento de la aparición de la novela, veinte años atrás. En un panorama completamente dominado por el naturalismo, *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert era “una nueva biblia” de todos los nuevos escritores. Sin embargo, sigue Huysmans, el camino trazado por Flaubert era una vía muerta que ni el mismo escritor podía retomar y que obligaba a los jóvenes escritores a recorrer vías menos exploradas. El objeto de las críticas en el prefacio es Émile Zola, quien trató de monopolizar la novela francesa alrededor del naturalismo en sus *Soirées de Médan*, publicación de 1881 que agrupaba novelas del propio Zola, Huysmans, Maupassant y otros tres escritores noveles. Huysmans se refiere a Zola como un buen decorador de teatro, creador de héroes de alma desnuda, que celebraba con potencia los mercados, los grandes almacenes y los ferrocarriles, pero para quien el ser humano no desempeñaba más que un papel de figurante. Ante esta situación, “**nosotros, que eramos menos robustos y que estábamos más preocupados por alcanzar un arte más sutil y más verdadero, debíamos preguntarnos si el naturalismo no estaba desembocando realmente en un callejón sin salida y si no íbamos a chocar pronto contra la pared del fondo.**”¹¹¹ Es así como surge en el joven escritor *À rebours*, una obra “**perfectamente inconsciente, imaginada sin ideas preconcebidas, sin intenciones determinadas de futuro, sin nada de nada.**”¹¹²

A pesar de que Huysmans trata de distanciar su obra de la de Zola, es lícito reconocer en él una clara influencia de este autor, al menos en el vínculo entre sujeto y arquitectura que la presente tesis trata de rastrear. Es cierto que la escritura de Zola puede resultar fría y sin alma, plagada de extensas descripciones. Pero, como sucede en Balzac¹¹³ y en Flaubert,¹¹⁴ Zola desarrolla esta profusión de detalles del entorno con la convicción de que estos no sólo revelan el carácter de la persona, sino que permiten contener el retrato de la sociedad toda.¹¹⁵ Especialmente en dos de sus obras más famosas, *Le Ventre de Paris* y *Au bonheur des dammes*, el escritor se sirve de un espacio concreto que le permite registrar diversas situaciones y caracteres humanos a él vinculados. Pero, si bien el elemento axial de *Le Ventre* son los ahora desaparecidos mercados centrales de *Les Halles* de París, y el almacén de *Au Bonheur* se basa en los datos que Zola obtuvo de Frantz Jourdain, arquitecto de La Samaritaine, primeros grandes almacenes construidos en París en 1873,¹¹⁶ en muchos otros fragmentos de la narración son las arquitecturas domésticas de mucha menor entidad las que adquieren también esta capacidad de describir, por analogía, el carácter de sus habitantes. En cierto pasaje de *Le Ventre*, un conservador y bondadoso charcutero reflexiona en su alcoba sobre la amenaza a su rutinaria vida que supone la llegada de su revolucionario hermano. Zola describe el dormitorio a través de los ojos del charcutero:

111 Huysmans, *A contrapelo*, p. 102

112 Ibid., p. 103.

113 Según interpreta Auerbach, en Sennet, *Declive*, p. 351.

114 En Bourneuf, *Novela*, pp. 119-22.

115 Sennet, *Declive*, p. 349.

116 Citado por Godoli, en un apartado sobre el arquitecto Franz Jourdain autor de la novela *L'Atelier Chantoral* en Borsi, *Paris 1900*, p. 181.

*Al escuchar a Lisa, miraba los retratos de los dos, a ambos lados de la chimenea ; ciertamente eran personas decentes, tenían un aire muy respetable, vestidos de negro, en los marcos dorados. Y también la habitación le pareció una habitación de personas distinguidas: los antimacasares de guipur ponían una especie de probidad en las sillas; la alfombra, las cortinas, los jarrones de porcelana con paisajes, hablaban de su trabajo y de su afición a las comodidades. Entonces se hundió más bajo el edredón, donde se cocía suavemente, con un calor de bañera. Le pareció que había estado a punto de perder todo eso en casa de Lebigre, el enorme lecho, la habitación tan bien cerrada, la salchichería, en la cual pensaba ahora con enternecidos remordimientos. Y de Lisa, de los muebles, de las dulces cosas que lo rodeaban, ascendía un bienestar que le sofocaba un poco, de forma deliciosa.*¹¹⁷

Mediante esta descripción, el charcutero afianza su personalidad y mitiga la amenaza de cambio personificada en su hermano revolucionario. Paralelamente, la habitación de éste, en oposición a la del charcutero, está colmada de objetos coloridos y rojos, que le dan un aspecto incendiario:

*Arriba, se sobresaltó al entrar en el cuarto. La suavidad infantil de la cama estaba manchada por un paquete de fajines rojos que colgaban hasta el suelo. Sobre la chimenea, entre las cajas doradas y los viejos tarros de crema, había brazaletes rojos, con paquetes de escarapelas que formaban enormes y anchas gotas de sangre. Después, en todos los clavos, sobre el gris borroso del papel pintado, pedazos de tela empavesaban las paredes, banderas cuadradas, amarillas, azules, verdes, negras, n las cuales la salchichera reconoció los banderines de las veinte secciones. La puerilidad de la pieza parecía estupefacta con aquella decoración revolucionaria.*¹¹⁸

Si bien el planteamiento del prólogo de *À rebours* está perfectamente trazado por Huysmans, la pretendida distancia con Zola se atisba como mucho más corta. A la luz de la importancia del entorno y los edificios con los que Zola marca el ritmo narrativo y la profundidad psicológica de los personajes de sus novelas, parece evidente que Huysmans adquiere de su antiguo protector este recurso literario que galvaniza la relación entre sujeto y arquitectura. Pero, además, sobre el esquema de partida establecido en el prefacio, Huysmans omite, cabe suponer que voluntariamente, la clara influencia que tuvo en su novela el libro *La maison d'un artiste*, publicado en 1881 por Edmond de Goncourt, y que es siempre presentado como precedente de *À rebours*.¹¹⁹ La maison d'un artiste describe la casa en la que vivieron los hermanos Jules y Edmond de Goncourt desde 1868, situada en la avenida Montmorency de Auteuil, que a finales de s. XIX era todavía una población a las afueras de París

Lejos de ser una objetiva descripción de objetos y estancias, el libro se desarrolla como la descripción notarial de cada uno de los rincones de la vivienda, mecanismo adquirido del realismo literario. Como dice su autor en el prefacio “**porque no se escriben unas memorias de las cosas, entre las cuales se transcurre una existencia humana**”.¹²⁰ El afán coleccionista

117 Zola, *El vientre*, p. 210.

118 Ibid.,p. 342.

119 Praz, *La Carne*, p. 768; Jouve, *Ob-*
sessions, p. 80.

120 Goncourt, *La maison*, prefacio.

del s. XIX que subyace en este tipo de hogar ha sido tratado ampliamente en la historia de la literatura y la arquitectura, sobre todo a partir de la visión lanzada por Walter Benjamin en su estudio de París como capital de la modernidad. Pero, a menudo, esta visión del coleccionismo se ha interpretado de forma hegemónica cuando, en realidad, existen en ella muchos matices. En la presente tesis se va a abordar la existencia de esta creatividad *artiste* desde distintos puntos de vista, atendiendo a la cronología y al ámbito geográfico, y tratando de inferir de ella unas categorías de análisis que permitan interpretar de forma más plural algunos edificios de la modernidad.



Vista exterior de la casa de los Goncourt en Auteuil

En este sentido, podría sospecharse que la casa de los Goncourt se trata de una exposición a la manera en que la entiende Philippe Hamon.¹²⁰ Hamon identifica un carácter común a la exposición universal, los grandes almacenes y el interior burgués, espacios creados con la voluntad de “sacar a la luz” aquello que en el romanticismo era tenebroso.¹²¹ Durante la segunda mitad del s. XIX se desarrollaría, desde este punto de vista, un proceso paralelo al de la literatura, en que se pretendería exponer “*Una sucesión de elementos (...), no infinitos, sino domesticables, que deben ser presentados uno detrás del otro. Un cerco, real o semántico, es supuesto a lo real y a cada uno de sus campos.*”¹²² La literatura y la arquitectura del período tratarían, en definitiva, de presentar los objetos del mundo en

forma de listas, descripciones y cantidades, de manera fría y desapasionada, como meros datos para la transmisión de un conocimiento.

Pero *La maison d'un artiste* no es sólo la exposición de una lista ilimitada pero finita de objetos. Edmond de Goncourt se sirve de la narración de los hechos que a ellos van ligados para generar transformar la objetiva descripción contable en un inventario animado. El autor recurre a la écfrasis como mecanismo literario para que esta larga lista de objetos se anime, activados por el relato que el escritor aplica sobre ellos. La mera descripción se amplía así, y se convierte en hecho narrativo mediante la aparición constante de datos históricos, recuerdos o ficciones. Como en el caso de:

*...una representación de esos teatros que abren a las seis de la mañana, de esos teatros sin actrices, y donde el actor etiene como doble una sombra, de un oficial vestido y cubierto de negro que le tiende un taburete, por si quiere sentarse, que le aclara la mirada, cuando el día cae...*¹²³

Este mecanismo le permite a Edmond de Goncourt recuperar la memoria de su fallecido hermano, constatando de nuevo la capacidad de *memory device* de la arquitectura, enunciada por Ruskin. Deslizándose la mirada por los muros y habitaciones colmadas de objetos, *bibelots* y grabados, la persona de su hermano y las vivencias compartidas se presentan de nuevo ante el escritor. El valor rememorativo de la arquitectura, que ha sido utilizado como recurso literario desde Quintiliano y Cicerón,¹²⁴ se potencia intensamente a través de la citada relación del sujeto con su entorno, propia del s. XIX. La magnitud de este valor rememorativo se amplía por el hecho de que la organización del espacio y de los objetos no ha seguido ningún otro criterio que la voluntad del sujeto que lo habita. Gracias a ello se produce un efecto reversible, en el que los fragmentos de voluntad que el habitante ha ido depositando en la creación del espacio pueden ser devueltos al observador mediante el pacto ficcional propio de la narración. El proceso reversible es universalizado a través del relato que Edmond de Goncourt es capaz de realizar en el libro, y que revierte en un espacio convertido en narración de un pasado. Un pasado del cual son parte fundamental los propios libros por ellos escritos y sus personajes, en una intensa mezcla de espacio, narración y sujeto en la que es difícil distinguir qué es realidad y qué es ficción. En la descripción de una sala en la que los dos hermanos escribieron su novela *Gérmine Lacerteux*, existe un precioso tapiz en la pared. Estos tres elementos, habitantes, libro y decoración, se unen en la narración sin apenas distinción:

*Y las felices sesiones pasadas con mi hermano, en esas grandes habitaciones oscuras, donde veo todavía esas dos viejas, pálidas, silenciosas mujeres, desenvolverse automáticamente sobre los bastidores, durante horas, -y con pequeñas risas infantiles, bajo sus eternos gorros de noche, - ¡los más bellos tapices del mundo!*¹²⁵

120 Hamon, *Expositions*.

121 Hamon, *Expositions*, p. 92.

122 Ibid., p. 99.

123 Goncourt, *La maison I*, p. 199.

124 Frank, *Litterary*, pp. 242-4.

125 Goncourt, *La maison I*, p. 187.

La arbitraria generación de este espacio ligado al sujeto supone además, como sucedió con los viajeros de principios de s. XIX, la aportación de numerosos elementos que no se rigen por una visión canónica de la historia y de la composición. Así, los Goncourt se convierten en pioneros en la recuperación del arte y los objetos decorativos franceses del s. XVIII, y de los grabados japoneses del cambio de siglo.¹²⁶ En esta preferencia aprecia Debora Silverman un paralelismo con Ruskin, por el trabajo individual del artista aplicando sobre la obra todo su espíritu, aunque liberado de la carga social y de crítica al trabajo alienado de Ruskin y especialmente de Morris.¹²⁷ La revitalización del rococó por los Goncourt conllevará, al entender de Silverman, la valoración del espacio íntimo frente al monumental, la naturaleza frente a la historia y lo caprichoso frente a lo racional, que definirá el arte francés de finales de s. XIX. Los Goncourt suman a esta concepción del espacio el filtro de la psicología, que hace que la organización no se rija por criterios estéticos, sino por el impacto nervioso de su carácter.¹²⁸ El simple recorrido a través de los lomos de los libros de la biblioteca puede recrear un paseo por las librerías de París. De forma análoga, la descripción de la mansarda hace presente en la casa la persona de Jules de Goncourt, recuerda su muerte y acaba derivando en el final de la descripción de la casa y, en consecuencia, en el final del libro.¹²⁹

Además de los objetos del s. XVIII, en la casa de los Goncourt se acumulan también dibujos, *bibelots* y grabados de dudosa calidad, cuyo valor es certificado sólo por el creador del espacio, al situarlo en un lugar concreto, como rastro de su carácter. A la manera como afirma Remy de Gourmont en 1924, *“La primera originalidad de los Goncourt fue crear la historia con los detritus de la misma historia”*¹³⁰ la gran lección del libro será, pues, que ninguna premisa histórica ni estética da valor a un espacio, a un objeto decorativo, sino que son la vida y la creatividad de su habitante los únicos capaces de generar un espacio bello. Ángel González ha apreciado en este proceso una verdadera anulación de la historia del arte a favor de las historias casi anecdóticas ligadas al objeto, con el fin de enmarcar de un modo más legítimo su afán de poseer.¹³¹ El coleccionismo sería una especie de anulación del ardor juvenil, del ardor creativo, a favor de una preparación mansa y lánguida para morir.¹³² Ya Mario Praz, como después Hamon, Jouve o González, anunciaba esta idea del interior decimonónico como tumba y su habitante como muerto en vida.¹³³ Pero en la interpretación de De Gourmont se desvela un matiz que da una de las primeras claves de interpretación de la presente tesis. El proceso de coleccionismo no es únicamente un proceso de vía muerta, de depósito, sino que, en muchos de los casos que se verán a continuación, es el proceso necesario para la creación. Y en este proceso, la narración como medio de conexión entre sujeto, entorno e historia, se erige como elemento esencial.



F. Lochard. Vistas interiores de la casa de los Goncourt en Auteuil, 1883

126 Extremo analizado por Silverman en *Art nouveau*, pp. 17-39; y Weisberg, *Bing*, pp. 51-71.

127 Silverman, *Art nouveau*, p. 32.

128 Referencias al médico Jean-Martin

Charcot en Didi-Hubermann, *L'invention de l'hystérie*; Silverman, *Art nouveau*; y Lahuerta, *El fenómeno*.

129 Goncourt, *La maison I*, p. 369.

130 Benjamin, *Pasajes*, p. 559.



De hecho, Edmond de Goncourt genera una analogía entre creación espacial y literaria, al remitir al concepto de *écriture artiste* introducido en la literatura francesa por los hermanos Goncourt.¹³⁴ Esta analogía se desarrolla, según Pety, a partir de la concepción de la colección no como almacén estático, sino como creación dinámica. Así, el mecanismo creativo utilizado en la colección de la casa de Auteuil de los Goncourt se traslada a la literatura en el prefacio a *Les Frères Zemgano*, de 1879.¹³⁵ La *écriture artiste* supone una renovación estilística de la literatura francesa, desarrollando una forma narrativa que se libera del peso de la historia y concibe al individuo como único fundamento de la creatividad.

Concebido así el espacio, es evidente que éste puede participar por completo de la capacidad creadora de su habitante. En un pasaje de la novela, Edmond de Goncourt explica cómo recurre a ciertas estancias de la casa para excitar su mente y potenciar su creatividad. El *boudoir* repleto de objetos del Extremo Oriente se revela como el espacio de mayor capacidad “creadora”:

*y no es que por esta contemplación de estallidos de color, por esta visión excitante, irri-
tante por decirlo así, que poco a poco, y, -lo respeto sin que ello tenga ninguna relación
con el sujeto de mi composición,- ue siento mi pulso alterarse y, dulcemente venir a mí
esa pequeña fiebre del cerebro, sin la cual no puedo escribir nada que valga la pena.*¹³⁶

El libro de Goncourt prepara, dentro de una narrativa que podría llamarse “de memorias”, los aspectos más característicos de la sensibilidad *artiste* anunciada por M. Aronnax en la novela de Verne. La casa y el interior no sólo acompañan al carácter de sus habitantes, sino que lo enfatizan y llegan a colaborar en su creatividad. La plasmación de la sensibilidad en los muros de la vivienda no tiene un recorrido de sentido único, sino que se desarrolla en un diálogo constante con el sujeto, de gran fertilidad creativa. Estos aspectos, apuntados, como se ha visto anteriormente, de forma progresiva en la literatura del s. XIX, adquieren en *La maison d'un artiste* carácter de tipo. Será en *À rebours* de Huysmans donde, aplicado al campo de la ficción, este carácter tome su completa magnitud, convirtiéndose en referencia de la sensibilidad artística y arquitectónica de las últimas décadas del siglo.

À rebours se inicia con la adquisición por parte Jean Floreas des Esseintes¹³⁷ de una antigua casa en una población cercana a París, Fontenay-aux-Roses. La localización de la vivienda no es arbitraria, sino que se debe a una elección precisa de un lugar que lo mantiene alejado de la *foule* de la ciudad pero suficientemente cerca de sus perversiones. Este hecho inicial, aparentemente banal en la novela, evidencia una característica clave para entender la concepción de la arquitectura histórica a finales de s. XIX. Mientras que en Ruskin el peso de la historia dominaba todo el desarrollo creativo y crítico de la

131 En Praz y Goncourt, según González, *Roma*, p. 73.

132 Ibid., p.103.

133 En Praz, *La Carne*, p. 767, o Hauser, *Historia*, p. 481.

134 Pety, *Les Goncourt*, p. 262.

135 Ibid., p. 152.

136 Goncourt, *La maison II*, p. 349.

137 Personaje que ha sido tradicionalmente considerado como basado en Brummel, Baudelaire y Robert de Montesquiou, en Praz, *La carne*.



arquitectura, Baudelaire apunta hacia el ideal que debe permitir liberarse del lastre de la tradición. La modernidad conllevará, en consecuencia, transformar el yugo de la historia en un ideal regido por la creatividad individual. Esta primera acción de Des Esseintes en la selección de su vivienda lo posiciona en una voluntad estética plenamente moderna, con confianza absoluta en el sujeto como árbitro del gusto y liberado de la historia. A partir de esta premisa, la novela se desarrolla en una profundización en barrena, enmarcada temporalmente entre la adquisición de la casa por el desengañado Des Esseintes y su abandono final, forzado por el médico que atribuye a la vivienda la causa directa de los males físicos y mentales del protagonista. En la tensión entre estos dos extremos se narran por igual la personalidad del protagonista y la creación de la casa, mediante un lenguaje nuevo, seductor y liberado, por influencia de Rimbaud y Verlaine, del rigor descriptivo del realismo.¹³⁸



Izquierda: G. Moreau. La aparición, 1876



Derecha: G. Moreau. Salomé danzando, conocida como Salomé tatuada, 1874

La casa responde al conjunto de caprichos a los que la somete su habitante, y que se cuelan por cada una de las páginas del libro. Como se ha dicho, se trata de un edificio existente en el que, tras el breve paso de un arquitecto, Des Esseintes aplica sus voluntades estéticas a través de su sensibilidad nerviosa. Los muros se decoran como lomos de libros, con lujosos materiales y brillantes colores. En

p. 729; Jouve, *Obsessions*, p. 80; Silberman, *Art nouveau*; Thiébaud, *L'art de paraître*; y Mortier en el "Prólogo" de Huysmans, *À rebours*.

138 Tadié, *Littérature*, pp. 428-29.

139 El acuario resultará un elemento fundamental de esta sensibilidad, desde Verne, *20.000 Leguas*, tratado por Lahuerta en *Mobilis*; en Rodenbach, "Aquarium mental" en *Les vies*, pp.

la sala se halla, siempre abierto sobre un antiguo atril de iglesia, el poema en prosa de Baudelaire *Anywhere out of this world*. Cada una de sus estancias se rige por un principio sensible, sin una necesaria continuidad y relación entre ellas, como pasaba en las casas ficticias de Hoffmann y Poe, o en la real de los Goncourt. El comedor está encerrado al exterior, iluminado únicamente a través de una ventana ocupada por un acuario, con un aire de claustro, enfatizado por los hábitos que obliga a vestir a su servicio.¹³⁹

El despacho o biblioteca, repleto de libros, contiene una serie de hornacinas decoradas de forma distinta para ser utilizadas en la lectura según el libro elegido y el estado de ánimo de Des Esseintes. En el caso del dormitorio, Des Esseintes sólo lo concibe como "excitante alcoba" o como "una especie de oratorio". Ante esta dualidad, opta por decorarlo con formas y materiales que supongan un severo contraste, **"emplear objetos alegres para producir un efecto de tristeza en la decoración, o mejor dicho, imprimir al conjunto de la estancia una especie de elegancia y distinción."**¹⁴⁰

Un elemento básico en el espacio generado en la novela, que ha sido ampliamente analizado por los críticos,¹⁴¹ son las pinturas de Gustave Moreau que cubren los muros de su mansión. Se trata de *Salomé*, ahora en The Armand Hammer of Art and Cultural Centre de Los Angeles; y *L'Apparition*, conservada en el Departement des Arts Graphiques del Museo del Louvre, fonds du Musée d'Orsay, París, pero que fueron expuestas ambas por primera vez en el *Salon* parisino de 1876.¹⁴² A ellas dedica Huysmans dos largas descripciones que se suman al mecanismo de narración de las obras de Moreau, que amplían la brevedad del fragmento bíblico original y permiten profundizar en el carácter de Salomé, San Juan Bautista y el rey Herodes. Del primero de los cuadros, un óleo de gran formato, el escritor remarca la arquitectura **"de un estilo confuso y grandioso"**,¹⁴³ de la que el pintor se ha servido para situar la escena **"por encima de los siglos, no precisando el origen, ni el país, ni la época"**.¹⁴⁴ La arquitectura, lejos de imponerse sobre la escena, queda al servicio de lo que el pintor quiere transmitir en la obra, en una relación similar a la de Des Esseintes con su casa y sus libros. La segunda pintura, una acuarela, expresa hasta el extremo la narración, presentando una Salomé bailando extasiada ante la cual se aparece, flotando en el aire, la cabeza ensangrentada del Bautista, irradiando una mágica luz. La arquitectura es aquí también indescriptible, una especie de *"Alhambra"*, en el centro de la cual se desarrolla la escena. Al fondo, en un lateral en penumbra, se identifica la figura del envejecido rey, abatido, con mirada perdida. **"Des Esseintes, como el viejo rey, permanecía abrumado, anonadado, preso de vértigo, ante esta bailarina."**¹⁴⁵

El rey, **"insensible y despiadada estatua"**¹⁴⁶, observa impotente la sensualidad de la joven bailarina. La persona del monarca, con la que el protagonista de la novela se siente plenamente identificado, se halla petrificada, mezclada con la arquitectura y el mobiliario, que son todo

3-28; o en Aragon, *Paysan*, p. 50.

140 Huysmans, *A contrapelo*, p. 190.

141 Praz, *La carne*; Jouvé, *Obsessions*; Forest, *Féeriques*.

142 Forest, *Féeriques*, p. 22.

143 Huysmans, *A contrapelo*, p. 180.

144 Ibidem.

145 Ibid., p. 182.

146 Ibidem

uno ante la potencia vital de Salomé. El recurso a la personificación del que se había servido la literatura para aproximar sujeto y arquitectura se invierte en este fragmento, verdadero punto culminante de la novela, en el que el protagonista se asimila a una escultura petrificada, ahogado por una pesadilla. Como Des Esseintes al mirar el cuadro, como el rey Herodes, como la arquitectura de la escena, todo queda subyugado a la narración a través de la figura de Salomé.

Tanto en la pintura de Los Ángeles como en numerosos esbozos y pinturas preparatorias, Gustave Moreau trazó sobre la obra terminada una serie de arabescos en tinta monocroma, que cubren casi por completo el lienzo, sin distinguir entre personajes, mobiliario y arquitectura. En uno de ellos, conocido como *Salomé tatuada*, de 1874,¹⁴⁷ dicha ornamentación cubre también el cuerpo de la bailarina, a la vez que se desparrama por el espacio. Los ornamentos son indistintamente motivos egipcios, indios y medievales, o copias de diseños de Owen Jones, Willem de Kooning o extraídos de *Le Magasin pittoresque*.¹⁴⁸ La integridad del ornamento decora todos los elementos de la composición pictórica, tratando por igual cuerpos humanos, animales, mobiliario y arquitectura, hasta el punto de resultar difícil para el propio Huysmans reconocer si se trata de seres vivos, esculturas o elementos propios de la arquitectura. En la *Salomé tatuada*, el pintor superpone una trama ornamental constante que elimina toda jerarquía o distinción y que enfatiza una sensibilidad en la que todo elemento del mundo es filtrado por igual por el sujeto que lo percibe. De las obras de Moreau se deduce una confianza absoluta en la creación artística a través del ornamento, más allá de la tradición o del peso de la historia.

Del mismo modo, en el capricho de espacio que crea Huysmans, en el que individuo, libro y edificio se muestran completamente ligados, no existe, igual que sucedía con los Goncourt, ninguna exigencia histórica a la que responder. Pero además, y evidenciando en numerosas ocasiones su deuda con Baudelaire, para Des Esseintes tampoco existe ya límite entre lo real y lo ficticio, entre el sueño y la vigilia. La sensibilidad desinhibida con la que crea su morada responde a una estética en la que la apariencia puede tener el mismo valor que la autenticidad. Siguiendo el camino indicado por el Baudelaire del poema *Correspondances*,¹⁴⁹ Des Esseintes conecta a través de sus sentidos y su imaginación elementos tan dispares como los licores y la música; los perfumes, la pintura y la literatura; la poesía, la pintura y la decoración. Mediante este mecanismo de sinestesia, admite poder gozar del mismo modo con un buen perfume que con un poema o una pintura. De la misma forma, se presentan con valor de certeza los elementos producto del sueño o de la alucinación, de la misma manera que se prefiere el artificio a la realidad.

Un ejemplo paradigmático de esta sensibilidad abierta es el proyecto de viaje a Londres que planea Des Esseintes. Tras maquinarlo durante

147 *Salomé tatuada*, París, Musée Gustave-Moreau, cat. 211.

148 Forest, *Sueños*, p. 182.

149 El carácter fundacional de la corriente simbolista que tiene

el poema de Baudelaire ha sido tratado, por ejemplo, en Valverde, *Historia*, p. 18; Silverman, *Art nouveau*, p. 232; y Llovet, *Literatura*.

días, decide definitivamente ir a la poderosa capital británica. Una vez todo está preparado, Des Esseintes se dirige a una librería de la rue Rivoli de París para comprar una guía. El ambiente anglosajón de la librería, a la cual llega bajo una intensa lluvia, despierta en el protagonista una sensación que se desencadena por completo en la bodega en la que espera la hora de partida del tren. En la bodega, llena de ingleses, Des Esseintes empieza a aplicar caracteres de personajes de novelas de Dickens a los comensales. A medida que bebe los licores, y sintiéndose en pleno Londres, oyendo tras la Tullerías los barcos cruzando el Támesis, la embriaguez se apodera de él. La sensibilidad delicada de Dickens se transforma en una irritación “a la Edgar Poe”¹⁵⁰ en la mente de Des Esseintes. Definitivamente, decide no emprender su viaje a Londres, con la certeza de que la impresión que tiene de la capital británica y sus habitantes a través de las novelas podría incluso llegar a ser defraudada por la ciudad real.

Pero, como se ha dicho anteriormente, es la escritura la que permite el vínculo entre sujeto y entorno y la que da carta de validez a la creatividad. Huysmans expone con precisión la fascinación de Des Esseintes por la literatura latina de los s. IV a s. VIII, en un estadio más de la percepción del fin de siglo como un *finis Latinorum*. Para el narrador, la descomposición de la lengua latina en estos cuatro siglos es asimilable a la que está sufriendo el francés de finales del s. XIX.¹⁵¹ Sin embargo, Huysmans detecta que el proceso en el caso francés se está desencadenando de golpe. Y esta descomposición no se produce a través de la prosa, agotada, como indicaba en su prefacio de 1903, sino de la poesía. Des Esseintes sólo reconoce indicios de esta nueva y fructífera dirección en algunas novelas de los Goncourt o de Barbey d'Aureville. Pero es en Paul Verlaine donde se fuerza al extremo el camino iniciado por Baudelaire, que se romperá por completo, en apenas unos años, en manos de Stéphane Mallarmé. En los poemas de esta generación, el lenguaje estéril de la descripción realista se fragmenta para recuperar el alma y el ideal, en un proceso en el que las palabras se mecen, buscando nuevos resultados, en su “*lecho de muerte*”.

Sobre los textos latinos, los Goncourt, Verlaine y Mallarmé, Huysmans desarrolla una narración en la que sujeto, vivienda y escritura participan de una misma sensibilidad. La rotura del lenguaje que se produce a finales del s. XIX detectada por Michel Foucault, es un extremo de la revolución del período romántico, que se expresa en un primer momento en el ámbito literario. Esta liberación del lenguaje de toda traba tradicional e histórica se produce a través de un aislamiento y una intransitividad radical.¹⁵² El mismo aislamiento y radicalidad que, a través de la literatura, está tratando de desarrollar Des Esseintes, aplicándolo a su persona y a su vivienda, que ahora son una misma cosa. Como se ha apuntado anteriormente, esta bús-

150 Huysmans, *A contrapelo*, p. 267.

151 Ibid., p. 343.

152 Foucault, *Las palabras*, pp. 291 y sig..

queda quedará truncada en *À rebours*, al tener que abandonar Des Esseintes su casa, consciente, como afirma en la última página del libro, de que **“todo ha terminado”**.¹⁵³

La sensibilidad espacial que en *À rebours* queda exclusivamente centrada en el espacio interior, es ampliada en otros textos de Huysmans, generando un panorama más complejo de la arquitectura de finales del s. XIX, que se aleja de encasillamientos y lugares comunes. Dos de sus novelas posteriores, *Là-bas*, publicada en 1891, y *La Cathédrale*, de 1901, persisten en dotar a la arquitectura de valores literarios y psicológicos, más allá de su descripción espacial. Ambas novelas evidencian la importancia de la arquitectura religiosa en la Francia del s. XIX, que, tras la defensa del patrimonio posterior a la revolución de 1789, contagia un sector muy amplio de la intelectualidad francesa.¹⁵⁴ Esta importancia dada a la arquitectura religiosa se enfatiza a finales de siglo, hasta alcanzar de pleno a escritores como Marcel Proust, según se tratará más adelante. En el caso de Huysmans, la admiración por la arquitectura religiosa se confunde, sin embargo, con una controvertida conversión al catolicismo a partir de 1894. Su narrativa se impregna de una pretendida espiritualidad, en la que se pierden ciertos aspectos estéticos y compositivos de la arquitectura, pero sobre todo desaparece casi por completo la fértil influencia cruzada entre sujeto y espacio.

Sin embargo, en sus escritos críticos¹⁵⁵, Huysmans desarrolla opiniones sobre arquitectura real y contemporánea que reflejan de nuevo la importancia que ésta adquiere frente al sujeto y la memoria. En un escrito sobre el *Salon de 1879*, Huysmans revela el interés por la arquitectura de su época. Esta arquitectura, afirma, se halla dominada por la irrupción de nuevos materiales, lo que ha permitido la construcción de ciertos *monumentos* modernos, que son, en realidad, edificios con una clara función urbana en la nueva metrópoli, como los mercados de La Villette y Les Halles, la estación del Norte o el Hipódromo de París. Curiosamente, frente a la potencia y al tamaño de estos edificios, a los cuales Zola consagró alguna de sus novelas, Huysmans destaca otro edificio:

*En paralelo con esos productos que la terrible vida de las ciudades ha hecho emerger, pongamos ahora como maravilloso espécimen de la época que la ha creado, la Trinidad. Todo el arte enfermizament Elegante del Segundo Imperio está ahí. La catedral erigida por los pueblos creyentes está muerta. Nôtre-Dame ya no tiene razón de ser. El escepticismo y la corrupción refinada de los tiempos modernos han construido la Trinidad, esa iglesia fumadero, ese reclinatorio sofá donde el ilang y el moos-rosa se mezclan con el humo del incienso, donde la pila de agua bendita huele a la porcelana perfumada que se sumerge en ella, esa iglesia de una religión de buen gusto donde uno tiene su palco en determinados momentos, ese gabinete coqueto donde las damas del Sr. Droz flirtean de rodillas y aspiran almuerzos místicos, esa Nuestra Señora de Champaka, ante quien uno baja de su coche ante la puerta de un teatro.*¹⁵⁶

153 Huysmans, *A contrapelo*, p. 366.

154 Sobre la aproximación intelectual y el uso político del patrimonio en Francia durante el s. XIX, ver Béghain, *Un combat*.

155 Recopilados en Huysmans, *Écrits sur l'art*; y parcialmente en castellano en *El arte moderno / Algunos*.

156 Huysmans, *El arte*, p. 49.

157 Ibidem.

Estos ejemplos mostrados por Huysmans revelan, a su entender, el arte propio de la época:

uno, mórbidamente distinguido y corrompido; el otro, fuerte y grandioso, envolviendo con su amplio marco la soberbia grandeza de las máquinas o albergando con sus naves enormes, y sin embargo aéreas y ligeras como tules, la oleada prodigiosa de los compradores o la multitud extasiada de los circos.¹⁵⁷

La Iglesia de *La Trinité* fue construida entre 1861 y 1867 por el arquitecto Théodore Ballu, uno de los principales arquitectos, junto a Charles Garnier y Hector Lefuel, de la renovación arquitectónica del París del Segundo Imperio. Situada en el barrio de la Ópera de París, fue uno de los edificios emblemáticos de la urbanización de este prestigioso barrio bajo Napoleón III, y al parecer el propio Barón de Haussmann encargó a Ballu una iglesia **“moderne, commode, avec un porche avancé couvrant la rue, sans référence à un style particulier du passé”**.¹⁵⁸ La iglesia debía dominar volumétricamente todos los edificios que se construirían en la plaza, y debía concentrar las visuales desde la avenida de acceso. En consecuencia, Ballu proyectó una iglesia de grandes dimensiones, en la línea ecléctica de tanta fortuna en el París del Segundo Imperio, con un estilo que podría definirse como “confuso y grandioso”, utilizando los adjetivos que el propio Huysmans aplicaría posteriormente al palacio de Herodes de las pinturas de Moreau. Su planta basilical, cubierta por una potente bóveda de cañón, se desarrolla con un repertorio clásico y detalles ornamentales bizantinos. El conjunto del edificio y especialmente su fachada transmiten el “carácter” exigido por las ideas de la Academia Francesa a la arquitectura del período. Los calificativos utilizados por Huysmans en su escrito se ajustan a un edificio que se resuelve en una amalgama de espacios y detalles que se desarrollan con gran efectividad. De hecho, el jardín, las rampas de acceso, las figuras alegóricas de la fachada, su pórtico y la escalinata de entrada fueron criticados en su momento por estar impregnados más **“de gracia sensual que de austera gravedad”**.¹⁵⁹ Huysmans no evita este punto de vista, sino que lo enfatiza al describir cómo uno desciende del coche ante el edificio como si de un teatro se tratara.

A pesar de la enemistad manifiesta entre Ballu y Charles Garnier,¹⁶⁰ la iglesia comparte elementos decorativos y detalles interiores con la Ópera de París, cuya construcción se inició, como La Trinité, en 1861. El pórtico de entrada recoge en ambos casos el recorrido peatonal y, sobre éste, la fachada se desarrolla con un potente énfasis vertical. En el interior de la iglesia, los pasillos laterales, de una refinada esbeltez, son recogidos por una escalera que acompaña al deambulatorio que cubre los laterales del coro en la nave central. La fluidez del trazo de la escalera y su relación con los espacios adyacentes son análogos a los de la escalinata que preside el patio de acceso a la Ópera de Garnier. La suntuosa luz que entra por las

158 Gaillard, *Paris*, p. 175.

159 Según afirmó J. Bouget en 1867, en Dumont, *L'église*, p. 10. T. d. A.

160 Curtis Mead, *Charles Garnier*, pp. 249-5.



Fachada principal, interior de la nave, pórtico y escalera del deambulatorio de la Iglesia de la Trinité

vidrieras se difumina en el interior en los múltiples reflejos del dorado de los techos y entre el vapor que surge del sistema de calefacción en el suelo. En la Trinité, los principios de la arquitectura ecléctica se aplican sin prejuicio, con la conciencia de que el recurso a numerosas y variadas fuentes históricas quedaba al servicio del efecto arquitectónico. La iglesia fumadero, en la que uno se pasea como si de un salón se tratara, es fruto, siempre según Huysmans, del escepticismo y la corrupción refinada de los tiempos modernos. Este extremo de la percepción de la iglesia no es un caso aislado, pues cinco años más tarde que Huysmans, Guy de Maupassant situará en *La Trinité* la primera escena de amor entre el arribista personaje central y la dama parisina, en su novela *Bel-Ami* de 1884,¹⁶¹ de la que se hablará más adelante.

La percepción de la arquitectura se nutre, una vez más, de unos aspectos narrativos que son básicos para el análisis y la comprensión del edificio por el observador. Este mecanismo de aproximación no se limita, como defiende cierta literatura crítica, al espacio interior o a los edificios históricos y académicos, sino que es común a todo análisis de la arquitectura. En 1889, seis años después de la publicación de *À rebours*, Huysmans escribe un artículo que lleva por título *El hierro*, en el que el ya famoso novelista critica los edificios de la Exposición Universal que tenía lugar en París. Huysmans reconoce que ha habido sólo dos edificios de la arquitectura del hierro, el Hipódromo y la Biblioteca Nacional, donde el nuevo material ha sido correctamente aplicado, y sólo en el interior.¹⁶² Frente a ellos, los dos grandes emblemas de la Exposición, la Galería de las Máquinas y la Torre Eiffel, son descritos como dos emblemas al servicio divino de la “alta Banca” y criticados por la falta de acuerdo con su entorno, la falta de alma y el vacío que uno siente en su interior. No cabe entender esta crítica como la de un conservador, un retrógrado que se opone a las innovaciones de la técnica, pues las páginas de *À rebours* contienen numerosos elogios al ferrocarril, las lámparas de gas y los barcos a vapor. El enfoque crítico de Huysmans es de mayor profundidad y se manifiesta pocas líneas más adelante, cuando clama por aquello que la Torre Eiffel debería haber sido:

*¡A falta de una forma de arte difícil de encontrar con estos enrejados que sólo son finalmente pilas acumuladas de puentes, hacía falta, al menos, fabricar algo gigantesco, sugerirnos la sensación de lo enorme; hacía falta que esta torre fuera inmensa, que surgiera hacia las alturas insensatas, que reventara el espacio, que se plantara, a más de dos mil metros, con su domo, como un mojón inaudito en el camino trastocado de las nubes!*¹⁶³

Tras la contundencia de su afirmación y la constatación de que sería imposible construir un edificio de tales características, el escritor evidencia de nuevo la aplicación a la arquitectura de un papel de testimonio del sujeto que la genera:

161 Maupassant, *Bel Ami*, p. 306-15.

162 Huysmans, *Arte*, p. 218.

163 *Ibid.*, p. 220

*Era irrealizable: entonces, ¿por qué levantar sobre un zócalo hueco un obelisco vacío? Seducirá sin duda a los advenedizos, también a las galerías de la exposición, a las cúpulas azules cuyos oropeles tabicados se venden a peso, pero no desaparecerá con ellos.*¹⁶⁴

Huysmans transmite el temor a que el edificio hable a las generaciones futuras de una sociedad de *rastaquouère*, nombre peyorativo con el que se conoce a los personajes de lujo sospechoso y mal gusto, a los advenedizos. Reconociendo las posibilidades de la nueva construcción en hierro, Huysmans desvela la sospecha de que de ella resulte una forma por simple relación de causa-efecto entre una nueva tecnología constructiva y su aplicación formal. Huysmans, en cambio, defiende que debe existir la voluntad de aplicar valores a la arquitectura. Estos valores no deben ser tradicionales ni religiosos, pero sí deben mostrar el estrecho vínculo con el motivo por el que los edificios han sido contruidos, con las multitudes que los han producido y con el mundo al que tratan de dar una respuesta. Vuelven a aparecer aquí rastros de las teorías de Ruskin, confrontadas ahora con el París mundano de la Exposición Universal de 1889. En este caso, lejos de resolverse en una reclusión en el pasado o en una inacción, Huysmans propone una arquitectura potente, con la voluntad de mantener el vínculo entre sujeto y mundo. Reconoce así que el ser humano escribe sobre la arquitectura la narración de su vida y que, en consecuencia, esta será siempre interpretada como relato. Se trata de una sensibilidad arquitectónica que no entiende la arquitectura como producto de la técnica y de la composición espacial, sino como fruto de un conjunto de elementos ligados al pensamiento y los ideales, en la línea de la controversia desarrollada en Austria entre el positivismo técnico de Gottfried Semper y el *kunstwollen* propuesto por Aloïs Riegl, tema tratado recientemente por Juan José Lahuerta¹⁶⁵ al que se volverá más adelante. Hasta 1883 esta sensibilidad se revela en los escritos de Baudelaire, Verne, Goncourt o Huysmans, y en algunos espacios contruidos, como la propia casa de los Goncourt en Auteuil o la *Peacock room* en Londres, de James McNeil Whistler, de 1877.¹⁶⁶ Sin embargo, en 1883 apenas existen ejemplos en que la arquitectura se haya liberado del recurso al detalle historicista y se decante firmemente por esta creatividad subjetiva, este ideal arquitectónico inmanente que los escritos defienden.

164 Ibid., p. 220.
165 Lahuerta, *Humaredas*, cap. 4.
166 De quien Mallarmé traduce la referencia *Ten o'clock* en 1888, en Mallarmé, *Écrits*, pp. 331-46.

Flaubert, Maupassant

La sensibilidad analizada en el capítulo anterior, de gran fortuna en la Francia de fin de s. XIX, ha tratado de limitarse históricamente a un conjunto cerrado de escritores llamados, a menudo indistintamente, simbolistas, decadentistas, estetas, parnasianos. Todos ellos han sido estigmatizados por una suerte de desviación nerviosa. La fortuna crítica sobre estos escritores nerviosos se inicia ya a finales de s. XIX,¹⁶⁷ permitiendo encajar su producción literaria como una rareza de una élite, con condiciones sociales concretas y con una intensa influencia, limitada a un ámbito reducido de la cultura. Esta posición crítica llega a su mayor radicalidad con el ensayo *Entartung* (Degeneración), escrito por Max Nordau en 1893. El libro, de gran éxito en toda Europa¹⁶⁸ se basa en los estudios de criminología de Cesare Lombroso, al que Nordau dedica su estudio, para mostrar cómo la degeneración en las artes y la literatura viene definida por ciertos rasgos físicos de sus autores. Nordau estructura el libro como un tratado científico y, tras definir los síntomas y diagnosticar el problema, repasa la extensa lista de degenerados convertidos en falsos artistas, que no hacen más que confirmar su tesis. Asimilando a ciertos creadores del siglo con “locos” o “retrasados”, en el vocabulario propio de la época, por el laboratorio de Nordau pasan todos los escritores simbolistas y decadentes, hasta alcanzar a escritores como Lev Tolstoi o músicos como Richard Wagner. Si bien ya Mario Praz, en su prólogo a *La carne* de 1930, se opone frontalmente a los argumentos de Nordau, criticando sobre todo su injustificable lectura psicológica, algunos aspectos del texto de Nordau todavía se mantienen en la interpretación elitista y exclusivista de ciertos fenómenos del cambio de siglo. Todavía hoy, en la literatura crítica, se apela con facilidad a la locura, a la decadencia espiritual o a la degeneración de la burguesía para explicar ciertos fenómenos artísticos del cambio de siglo. El presente capítulo propone una relectura de ciertos ejemplos de la literatura finisecular a fin de hallar aspectos comunes que permitan comprender la importancia de la escritura, la narración y la lectura no sólo en los espacios interiores, sino en todo entorno construido.

De hecho, la sinestesia, la relación afectiva con el entorno y la convicción del espacio como extensión del sujeto son características de gran difusión en toda la sensibilidad estética de finales de s. XIX. Ya se ha visto anteriormente cómo esta sensibilidad se halla en escritores anteriores al decadentismo y alejados de sus principios ideológicos. Las estancias descritas por Verne, a la sombra de Poe, denotan una percepción del espacio interior como definidor del sujeto que lo habita. Algo similar sucede en Zola, si bien con un carácter más racional, descriptivo y limitado por esa ausencia de “alma”, criticada posteriormente por Huysmans. Tanto Les Halles de *Le ventre de Paris* como los grandes almacenes de *Au bonheur des dammes* son

167 Por ejemplo el libro *Névroses. mación” y Humaredas. Hoffmann, de Quincey, Edgar Poe, G. de Nerval, de Arvéde Barine*, 1898.
168 Praz, *La carne*; Lahuerta, “Recla-

arquitecturas que explican y amplían la narración y que Zola utiliza como mecanismos narrativos que refuerzan los estados de ánimo y las voluntades de sus personajes.

Incluso en la obra de Gustave Flaubert, para quien, según Roland Barthes, la realidad es un mero apoyo de la narración, mientras que el valor literario se basa por completo en la escritura en sí, en la capacidad artística del escritor,¹⁶⁹ puede hallarse ejemplos del vínculo que la propia escritura y la narración establecen entre personajes y entorno. Si bien Flaubert se distancia de la literatura realista de Balzac y Stendhal al abandonar la confianza absoluta en una realidad exterior de la cual extraer el hecho literario, esta eliminación de la dependencia del mundo no conlleva, sin embargo, dejar de servirse de éste como vehículo de la narración. En *Madame Bovary*, Flaubert recurre constantemente al espacio para describir aspectos psicológicos y sensibles de los personajes, en un recurso metonímico como el utilizado por Zola. Como afirman Bourneuf y Ouellet, en *Madame Bovary* **“el espacio, lo mismo “real” que “imaginario”, se asocia e incluso se integra a los personajes; del mismo modo, se confunde con la acción o el discurrir temporal”.**¹⁷⁰ Al final de su vida, Flaubert lleva al extremo esta percepción que aúna la sensibilidad hacia el mundo con la propia creación literaria en *Bouvard et Pécuchet*. La novela, publicada póstumamente en 1881 y a la que Flaubert dedica sus últimos años de vida, presenta a dos burócratas que se enfrentan de manera fría a la vez que apasionada con todos los lugares comunes del fin de siglo –el satanismo, la decoración de su vivienda, la propia muerte- en un mundo **“cuya única experiencia posible consiste en rellenar con sus nombre los espacios en blanco en busca de una experiencia efímera”.**¹⁷¹ Bouvard y Pécuchet se abandonan a la experimentación sucesiva buscando ese vínculo con el mundo que el mundo moderno parece estar negándoles. En una carta a Guy de Maupassant de 1878, dos años antes de su muerte, Flaubert pregunta **“¿Has creído jamás en la existencia de las cosas? ¿No es que todo es una ilusión? ¿No hay nada cierto más que las “relaciones”, es decir la forma como percibimos los objetos?”**¹⁷²

También Maupassant, discípulo y amigo de Flaubert, incluido por Zola en el sexteto de les *Soirées de Médan* junto a Huysmans, plasma en sus narraciones la dimensión dramática, casi física, de las relaciones de los personajes con su entorno. Más que en sus cuentos, será en las novelas donde Maupassant desarrollará profundamente este recurso. Jeanne, la feliz hija de terratenientes normandos que se casa enamorada con un joven del lugar, protagonista de *Une vie*, de 1883, es una joven especialmente sensible a este rastro de vida de los sucesos humanos sobre su entorno. Al derivar su matrimonio hacia una rutinaria y aburrida relación, Jeanne recurre al entorno para buscar huellas de su pasado:

Y ella se quedño largo rato así, desolada, el ojo errnante sobre as tapicerías de los muros, sobre la vieja leyenda de amor que envolvía su habitación.¹⁷³

169 Barthes, *Degré zéro*, pp.131-40; 172 Dubois, *Romanciers*, p. 217. T. d. A.
Dubois, *Romanciers*, pp. 214-219. 173 Maupassant, *Une vie*, p. 86. T. d. A.
170 Bourneuf, *La novela*, p. 123.
171 Prólogo de Francesco Delfico en Flaubert, *Bouvard*, p. 10. T. d. A.

De la misma forma, los lapsus de memoria de Jeanne son descritos por Maupassant con una precisa comparación con elementos arquitectónicos:

Ella no durmió más: razonó tristemente, buscando las cosas que se les escapaban, como si ella tuviera huecos en su memoria, grandes plazas blancas y vacías donde los acontecimientos no habían quedado marcados.¹⁷⁴

Esta percepción evocadora de la arquitectura se desborda al final de la novela cuando Jeanne, ya mayor y arruinada por los gastos de su hijo, debe abandonar el castillo familiar. En el momento de la marcha, la desengañada protagonista trata de nuevo de afianzar sus recuerdos a través del entorno:

Ella iba de habitación en habitación, buscando muebles que le recordaran acontecimientos, esos muebles amigos que forman parte de nuestra vida, casi de nuestro ser, conocidos tras la juventud y a los cuales están adjuntos recuerdos de alegrías o de tristezas, fechas de nuestra historia, que han sido los compañeros mudos de nuestras horas dulces y sombrías, que han envejecido, que son usados a nuestro lado, en los que las telas están revenadas, las articulaciones chirrían, el color ha desaparecido.¹⁷⁵

O en las personificaciones utilizadas para referirse a los centenares de bibelots de la familia que se acumulan por las esquinas del granero, los cuáles:

Le hacían el efecto de esas personas que uno ha frecuentado durante tiempo sin que nunca se hayan dado a conocer y que de repente, un anochecer, sin motivo alguno, se ponen a charlar sin fin, a explicar toda su alma que uno no podía ni sospechar.¹⁷⁶

Otro tanto sucede en la despedida final de su casa natal, de la que **“Ella caminaba con pasos mudos, completamente sola en el inmenso castillo silencioso, como a través de un cementerio. Toda su vida yacía allí dentro.”**¹⁷⁷ El valor de *memory device* concretado por Ruskin en sus *Seven Lamps* se extiende de nuevo en Maupassant, evidenciando la persistencia de este vínculo entre persona y espacio a través de la ficción literaria. El rastro y la huella de los sucesos pasados son constantemente analizados y buscados por su protagonista, en un afán de mantener la memoria de su propia vida. Como hiciera Zola, el recurso a la descripción de la arquitectura es utilizado aquí para profundizar en el carácter de seres ordinarios, sin cargar la narración de efectos dramáticos y detalles psicológicos. La arquitectura se convierte así en un elemento básico del desarrollo narrativo.

El recurso a la personificación de objetos y edificios, como en las cartas de Viollet-le-Duc o en los textos de Huysmans, es propio de la novela de tipo fisiológico del naturalismo, que se sirve de las relaciones físicas y sensibles de los personajes con la arquitectura como elipsis narrativas. El escritor consigue profundizar en el pensamien-

174 Ibid., p. 138.
175 Ibid., p. 246.
176 Ibid., p. 247.
177 Ibidem.

to del protagonista mediante símbolos arquitectónicos, evitando así extensas disertaciones de tipo psicológico que frenarían el ritmo de la narración. El lenguaje es a menudo ambiguo y ciertos adjetivos o ciertos verbos en las complejas frases saturan la escritura, alcanzando tanto a los personajes como a los edificios.

Este recurso que Maupassant aplica en *Une vie* con un sesgo intensamente novelesco, se libera de carga dramática en la novela *Bel-Ami*, de 1885. Maupassant sitúa en la iglesia de *La Trinité*, aquel verdadero fumadero de opio según Huysmans, el inicio del adulterio entre dos de los protagonistas de la novela. El carácter exótico y casi voluptuoso del edificio enmarca a la perfección la escena mundana que en él tiene lugar, tensando religión, sentimiento y ritmo narrativo a través de las múltiples contradicciones y filiaciones de los personajes con el entorno. El mismo mecanismo puede encontrarse a lo largo de la novela, donde cada uno de los personajes viene matizado por el espacio que habita. Este proceso encaja a la perfección con su protagonista, Georges Du Roy, un advenedizo que ascenderá de vagueante a yerno de un magnate de la prensa, gracias a una serie de jugadas amorosas. Para Du Roy, las viviendas no son más que representaciones del carácter y el estatus social de sus habitantes. El protagonista es plenamente consciente de esta relación con la arquitectura ya en su primera cita, que no es más que el eslabón de partida de su vertiginosa ascensión social:

*En cuanto hubo acabado su trabajo diario, pensó en la forma en que arreglaría su cuarto para recibir a su amante y disimular lo mejor posible la pobreza del local. Se le ocurrió la idea de clavar en las paredes menudas bibelots japoneses, y compró por cinco francos toda una colección de grabados, de pequeños abanicos y paipáis, con los que tapó las manchas demasiado visibles del papel. Aplicó a los cristales de las ventanas imágenes transparentes que representaban barcas flotando en los ríos, vuelos de pájaros a través de los cielos rojos, damas multicolores en balcones y procesiones de hombrecillos negros por llanuras cubiertas de nieve. Su habitación, que apenas si tenía las dimensiones precisas para dormir y sentarse, adquirió de pronto la apariencia del interior de un farolillo de papel pintado. Juzgó satisfactorio el efecto y se pasó la noche pegando en el cielo raso pájaros recortados en las hojas de colores que le quedaban.*¹⁷⁸

En el fragmento se definen los elementos básicos de una decoración a la moda, con los *bibelots* y dibujos japoneses, a pesar de lo la pobreza del habitante. Desde los escritos de Hermann Broch sobre el *kitsch*,¹⁷⁹ el recurso excesivo a la decoración en todo objeto y edificio ha sido generalmente vinculado a un vacío de valores. Según Broch, un verdadero principio ético debe evitar al hombre moderno el caer en la aspiración de encubrir miseria espiritual con riqueza aparente. Pero en el fragmento citado, Maupassant propone, como hicieran anteriormente Baudelaire, Verne o Huysmans, la posibilidad de que la impronta de su habitante convierta su vivienda en una fantasía de

espacio, transformando el más insípido de los dormitorios en una *“farolillo de papel pintado”*¹⁸⁰. Se trata de una profunda transformación respecto al mundo de lo fantástico presentado por Hoffmann o Poe. Aquí el habitante es dueño de su capacidad creativa y actúa como elemento esencial de la configuración del espacio. Habitante, espacio y narración se alían con un mismo objetivo, el de la ficción. Y es a través de la comprensión y posterior apropiación de los espacios con las que la novela nos narra la ascensión social del personaje, hasta su zenit, alcanzado durante una fiesta en el *hôtel* de un magnate de la prensa en el Faubourg-Saint-Honoré, con jardín privado sobre los Champs Elysées. Esta vivienda es de una fastuosidad insuperable, que el propietario acentúa con la decoración y las obras artísticas con las que ornamenta cada una de las salas. En el jardín de invierno, Du Roy tiene una revelación:

*El fondo del estanque estaba enarenado con polvo de oro y se veía nadar en su interior unos enormes peces de colores, extravagantes monstruos chinos de ojos saltones, de escamas bordeadas de azul, una especie de mandarines de las ondas que recordaban, errantes y así suspendidos sobre aquel fondo de oro, los extraños bordados de allá lejos. El periodista [Du Roy] se detuvo con el corazón palpitante. Se decía: “Esto, esto sí que es lujo. Éstas son las casas en las que hay que vivir. Otros lo han logrado. ¿Porqué no lo he de conseguiri yo?”. Pensaba en los medios, no se le ocurrían de momento, y su impotencia lo irritaba.*¹⁸¹

Tras este episodio, la novela se centrará en el esfuerzo del protagonista por conseguir la mano de una de las hijas del magnate, que culmina en una sonada boda en la iglesia de La Madeleine. El maravilloso proceso de ascensión que narra la novela, del flirteo adúltero en la Trinité a la boda pública en la Madeleine, del minúsculo apartamento kitsch al hotel en el Faubourg-Saint-Honoré, va de la mano de la arquitectura y de la asunción del espacio por parte de su protagonista. Si bien Maupassant no carga el lenguaje con las tensiones propias de la escritura *artiste*, sí que comparte con ésta el intenso vínculo entre sujeto y arquitectura. La profundidad de la relación de la arquitectura con la memoria y con el carácter de los personajes se evidencia en cada fragmento de la novela. Todos los ejemplos hasta aquí analizados manifiestan el valor de la arquitectura como memoria y de la relación entre sujeto y entorno. Este rasgo se expande en toda la literatura fin de siglo, más allá del cerco social y geográfico al que se le ha querido restringir tradicionalmente, más allá de los límites de la llamada literatura decadentista, expandiéndose paulatinamente a la literatura inglesa, italiana o española.

178 Maupassant, *Bel-Ami*, pp. 111-12.

179 Broch, *Poesía*, pp. 367-84.

180 Maupassant, *Une vie*, p.112.

181 Ibid.

Pater, Wilde, Stevenson

Mario, el protagonista de la novela de Walter Pater *Marius the Epicurean*, de 1885, es un erudito de la Roma del emperador Marco Aurelio, que resulta un reflejo perfecto de las inquietudes estéticas del intelectual inglés que percibe la decadencia cultural de su nación. A modo de analogía con su propia persona, Pater relata en la novela el proceso de iniciación estética de Mario, quien trata de hallar un vínculo con un mundo que, con la aparición del cristianismo y el inicio del declive del Imperio, no consigue aprehender. Esta formación estética se realiza ligada a las casas que a lo largo de la novela Mario habita o visita. Así, al inicio de la novela, Pater se sirve de la casa donde el protagonista pasa su infancia, Noches Blancas, para mostrar su rechazo a los elementos puros, perfectos y uniformes:

*El misterio de las llamadas cosas blancas que son siempre una idea adicional – los dobles o segundos de las cosas reales, en sí mismo sólo reales a medias, materiales a medias.*¹⁸²

La muerte de un amigo de Mario es el desencadenante utilizado por Pater para explicar la inclinación del protagonista por el epicureísmo. Ante la desolación provocada por la muerte, Mario siente la necesidad de abandonarse a la sensibilidad. El epicureísmo resulta para él un refugio del sujeto, y la aproximación sensual al mundo le permite entenderse a sí mismo. Este proceso le lleva a percibir su propio cuerpo como producto del tiempo y, en consecuencia, de la muerte. Alcanzado este nivel, Mario extenderá esta percepción del propio sujeto al mundo que le rodea. Su amistad con Marco Aurelio le lleva a rebajar el ímpetu sensual del epicureísmo, con lo que deriva, por influencia del emperador-filósofo, a una suerte de estoicismo. A modo de revelación, el protagonista se hace una pregunta que sirve para encauzar la opción estética por la que se decantará definitivamente en el último tramo de la novela, en una evidente premonición de uno de los temas centrales de *La recherche* de Proust:

*Lo que le quedaba de vida, ¿no debía ser una búsqueda de ese ideal entre las cosas llamadas reales, una recogida de todo rastro o prenda de ese ideal que pudiera poner en su presencia la experiencia real de la vida?*¹⁸³

Mediante esta premisa, Pater utiliza la visita a dos casas para orientar al campo de la realidad la intuición estética de Mario. La primera de ellas es la casa de un poeta en Túsculo, situada a los pies de las ruinas de la villa de Cicerón. En ella, tras vivir una velada en la que la cena se mezcla con lecturas literarias de los invitados, Mario realiza una atractiva derivación del mundo de las ideas platónico, que le lleva a concebir todo el entorno de la lujosa villa del poeta como un espacio ocupado por almas que se revelan en los objetos y los materiales. Así:

*Aquellos ruidos de la casa durante la cena, que sonaban a través de las mesas a lo largo de las paredes: ¿eran sólo los crujidos de los viejos maderos causados por el impacto de la música y la risa, o más bien inoportunidades de los seres secundarios, los auténticos seres invisibles de las personas, o mejor dicho todavía, de las cosas mismas que les rodeaban, que trataban de irrumpir a través de sus superficies frívolas y meramente transitorias...*¹⁸⁴

De nuevo a través de una personificación de los elementos arquitectónicos, Pater muestra su inquietud ante la posibilidad de que el entorno no sea un elemento estático y objetivo, sino que se relacione con los seres que lo habitan. Más adelante, evolucionando el discurso, llega a plantear la posibilidad de que, siguiendo en la doctrina platónica, el cuerpo no sea más que una de las capas que cubre el alma, pero que capas sucesivas, formadas por los objetos y los edificios, puedan tener la misma relación con el sujeto que el propio cuerpo físico con el alma. En el ejemplo de Pater, el entorno ya no se limita a ser un elemento en estrecha relación con el sujeto y con la propia narración, sino que podría llegar a ser una *“expansión del cuerpo”*.¹⁸⁵ Pater cita directamente en el texto al místico sueco Emanuel Swedenborg, cuya influencia alcanza también a Balzac, Hoffmann, Poe, Baudelaire y, a través de estos últimos, a numerosos escritores y poetas del fin de siglo.¹⁸⁶ La teoría de las correspondencias de Swedenborg y su concepción de que todo elemento natural tiene su origen en el mundo espiritual, le permiten al esteta británico apuntar la posible aplicación física de este principio.

*Era el antiguo estilo del verdadero Renacimiento: ciertamente el modo de la naturaleza con sus rosas, el modo divino en el cuerpo del hombre, quizás con su alma, que concebía un organismo nuevo no mediante una creación repentina y abrupta, sino más bien mediante la acción de un principio nuevo sobre elementos que en realidad ya habían vivido y muerto en numerosas ocasiones.*¹⁸⁷

La segunda revelación la tiene Mario al entrar en una villa en la Via Appia, donde se encontraban los mayores monumentos funerarios de la antigua Roma. En ella se halla una adición de elementos de distintas épocas y orígenes, provenientes de edificios inmemoriales, que en conjunto generaban un espacio de *“estética muy seductora”*.¹⁸⁸ La casa contiene, al fondo de un frondoso jardín, un antiguo sepulcro familiar que se ha convertido con el tiempo en una auténtica necrópolis cristiana. La presencia de los cuerpos enterrados, que contrasta con las incineraciones propias de la cultura romana pagana, no es más que una confirmación más de la estética pateriana. La pervivencia del cuerpo físico tras la supuesta muerte en un espacio concreto le aparece a Mario como un método más sensato de relación con el alma de los muertos, que puede pervivir durante más tiempo en el espacio de los vivos. De forma análoga, las ruinas arquitectónicas, los elementos de tiempos lejanos colocados cuidadosamente, crean un espacio que asegura en mayor medida la relación del cuerpo con su entorno y del alma con la memoria y el recuerdo.

184 Ibid., p. 258.

185 Pater, *Mario*, p. 257.

186 Llovet, *Teoría*, pp. 150-51; Segade, *Narciso*, pp. 32-7.

187 Ibid., p. 253. Cabe destacar que,

según Andreoli, el fragmento definiría el proceso de creación de Il Vittoriale de D'Annunzio, en Andreoli, *D'Annunzio*, p. 83.

188 Pater, *Mario*, p.259.

182 Pater, *Mario*, p. 25.

183 Ibid., p. 241.

De nuevo, el sentido ruskiniano de la arquitectura como *memory device* se desarrolla en Pater en una estética concreta que posibilita, aunque sea remotamente en este mundo en decadencia, la relación del sujeto con el entorno. Como afirma Ellen Eve Frank en el capítulo dedicado a Walter Pater de su *Literary Architecture*, en el escritor inglés “*todos los procesos de ordenación, bien sea por memoria arquitectónica o por arquitectura literaria o por ambas, apoyan lo que no puede aparecer de otra forma que como estética de la conservación, un aceptación estética del crecimiento sólo por recapitulación*”¹⁸⁹

El concepto de estética de la conservación propuesto por Frank podría confundirse con el coleccionismo de la casa museo del s. XVIII, de la cual la de Sir John Soane es ejemplo evidente en el ámbito anglosajón. Pero ciertos aspectos distinguen esta última de las descritas por Pater o la construida por los Goncourt. La casa de Soane se proyecta, desde un inicio, con una clara voluntad formativa, en la que se cree mostrar un compendio de lo que un arquitecto debe conocer de la historia.¹⁹⁰ En ella, los objetos, obras de arte y dibujos se organizan jerarquizados y en clara relación histórica, conservando la creencia en el conocimiento universalista y totalizador que inspiró los primeros museos modernos a finales de s. XVIII. Soane presenta todos estos elementos a la sociedad y su desbordante acumulación no desvirtúa la perfecta comprensión de cada uno de ellos y de las relaciones objetivas que en su presentación se establecen, en el sentido en que Hamon utiliza el término exposición.

Sin embargo, la arquitectura descrita por Pater obtiene un carácter más subjetivo, a través de su estrecha relación con la muerte, el individuo y la narración. Los elementos y los espacios no son dispuestos según una continuidad histórica o estética objetiva, sino únicamente según la voluntad del sujeto. La influencia del espacio sobre el sujeto es recíproca, directa y única, y no existe mayor mediación intelectual entre ambos que la propia del creador que organiza el espacio. Esta diferencia es elemental para comprender la concepción arquitectónica de finales de s. XIX, basada, más que en la recuperación histórica, en la sensibilidad subjetiva sobre el pasado.

Pater, que desde su College de Oxford transmitirá esta sensibilidad a la siguiente generación, había obtenido un notable éxito en 1878 con la publicación de sus *Studies in the History of the Renaissance*, donde había aplicado caracteres de la sensibilidad decadentista en el análisis de obras de Leonardo, Botticelli y Miguel Ángel. Todavía en 1894, año de su muerte, se publica *The Child in the House*, epítome del sujeto apuntado en *Marius the epicurian*, que en esta ocasión revela desde el mismo título su absoluta dependencia con la casa. Tanto en este breve texto como en *Gaston de Latour*, novela póstuma publicada en 1896, Pater sistematiza la sensibilidad arquitectónica en el sentido en que pueda explicarle su pasado. Ambas obras están

189 Frank, *Literary*, p. 46.

190 En Richardson; Stevens, *John Soane*, p. 150.

teñidas de un aire crepuscular, en el que el narrador se siente en un final – el de su vida, en *The Child*; el de la Francia anterior a la matanza de San Bartolomé, en *Gaston* – y trata de comprender su relación con el mundo. Se define así una concepción espiritual alejada de la abstracción, en la que la absoluta concreción a través de los sentidos se muestra como único vínculo firme entre el sujeto y su entorno.

*Había momentos en los que podía pensar en la necesidad que sufría de asociar todos los pensamientos al tacto y a la vista, como un vínculo simpático entre él y los objetos verdaderos, sensibles, vivos; una protesta a favor de los hombres y las mujeres reales contra las meras abstracciones grises e irreales; y recordaba con agradecimiento cómo la religión Cristiana, poco menos que la religión de los antiguos griegos, traduciendo tanto de su verdad espiritual a las cosas que pueden ser vistas, condesciende en parte a sancionar esta debilidad, si lo es, de nuestra existencia humana, en la que el mundo de los sentidos está plenamente con nosotros, y con ello acoje este pensamiento como una especie de guardián y centinela de su alma.*¹⁹¹

Como se verá más adelante, el interés de Pater por los momentos de declive o transformación cultural será compartido por muchos otros intelectuales europeos del fin de siglo, como en el personaje de Des Esseintes de Huysmans o en la obra de Aloïse Riegl *Die spätrömische Kunstindustrie*. De hecho, todos los momentos de decadencia de la historia serán objeto de estudio o de ambientación de numerosas narraciones, desde *Lord Chandos* de Hugo von Hoffmannsthal hasta algunos de los escritos de Adolf Loos. En este momento del fin de siglo, el intelectual detecta una primacía de lo sensual, de la voluntad de forma, por encima de la lógica de la razón, como le sucederá al *alter ego* de Thomas Mann en *Der Tod in Venedig*¹⁹²

Todos estos temas son tratados también por Oscar Wilde, discípulo de Pater en Oxford, quien escribirá en 1891 la novela emblemática del esteticismo inglés, *The Picture of Dorian Gray*. El libro narra la degeneración espirititual de un bello y joven inglés, Dorian Gray, cuya decadencia se revela en un envejecimiento de su figura representada en un retrato de juventud. La trama evidencia una sensibilidad propia del *art pour l'art*, en la que el arte, condensado en el retrato del joven, se muestra más cercano a la verdad que el mundo “real”. El sentido intenso de relación entre arte y vida, fruto de este planteamiento, viene acelerado por la negativa influencia sobre Dorian Gray de Lord Henry. Esta influencia tiene su punto culminante cuando Lord Henry le obsequia con un *libro amarillo*, escrito por un joven parisino, que es supuestamente *À rebours*. Wilde vuelve aquí al tema de la confusión entre narración y vida en el protagonista, a través de la escritura y la lectura, hasta el punto que “*en verdad, el libro entero parecía contener la historia de su propia vida, escrita antes de que él viviese.*”¹⁹³

Tras la concepción de sí mismo como objeto literario, Wilde enfatiza en la novela el desencaje de Dorian con el mundo y su incapacidad

191 Pater, *Gaston*, p. 11.

192 Praz, *La carne*, p. 523.

193 Wilde, *Dorian*, p. 163-164.

para recuperar la armonía entre individuo y entorno. Un fragmento del final de la novela utiliza la percepción por parte de Dorian de su dormitorio como desencadenante de la angustia producida por el conflicto interno que sufre el protagonista:

*Hay pocos entre nosotros que no se hayan despertado algunas veces antes del alba, después de una de esas noches sin sueño que nos hacen casi enamorados de la muerte, o de una de esas noches de horror y de alegría informe, cuando a través de las celdillas del cerebro se deslizan fantasmas más terribles que la misma realidad, impulsados por esa vida intensa que se esconde en todo lo grotesco, y que presta al arte gótico su paciente vitalidad, ya que este arte es, pudiera imaginarse, especialmente, el arte de aquellos cuya mente ha sido turbada por la enfermedad de la “réverie”. Gradualmente unos dedos blancos trepan por los cortinajes que parecen temblar. Bajo negras formas fantásticas, sombras mudas reptan por los rincones de la habitación, y allí se agazapan. Afuera, es el bullicio de los pájaros entre las hojas, el paso de los obreros dirigiéndose a su trabajo, o los suspiros y sollozos del viento que sopla desde las colinas y vaga alrededor de la casa silenciosa, cual si temiese despertar a los durmientes, que tendrían que llamar de nuevo al sueño en su cueva purpúrea. Velos y velos de fina gasa oscura se levantan, y gradualmente las cosas recobran sus formas y colores, acechamos a la aurora rehaciendo el mundo en su antiguo molde. Los lívidos espejos hallan nuevamente su vida mímica. Las luces apagadas están donde las habíamos dejado, y al lado yace el libro a medio cortar que recorriamos, o la costosa flor que llevábamos en el baile, o la carta que teníamos miedo de leer o que leíamos con demasiada frecuencia. Nada nos parece cambiado.*¹⁹⁴

Es a través de una relación pre-proustiana con su dormitorio, en la que Wilde describe la sensibilidad que la ensoñación despierta en él, como se evidencia el insalvable abismo entre sujeto y mundo, “*Fuera de las sombras irreales de la noche resurge la vida real que conocimos. (...) y se apodera de nosotros (...) un salvaje deseo de que nuestros párpados se abran alguna mañana sobre un mundo que hubiese sido creado de nuevo en las tinieblas para nuestro placer.*”¹⁹⁵

Dorian fantasea en este fragmento con un mundo nuevo desligado de la realidad y liberado de la potencia del recuerdo. La posibilidad de un mundo sin recuerdo pasa por una ensoñación en la que el dormitorio pierde su apariencia de vigilia y los objetos se transforman en sombras inesperadas. Ya en uno de sus más populares cuentos, *The Ghost of Canterville*, de 1888, Wilde ironiza sobre la potencia del pasado en la arquitectura. El relato teje una divertida trama para evidenciar de forma crítica la diferencia entre ingleses y americanos, detectada por Poe en la *Philosophy*, con su distinción entre aristocracia de sangre y aristocracia de dólares. En el marco del solariego castillo inglés de Canterville, adquirido a finales del s. XIX por un magnate norteamericano, se desarrolla una serie de enfrentamientos entre ambas culturas. El pragmatismo y positivismo norteamericanos contrastan con el pasado del castillo inglés, reflejado en cada mueble y objeto de adorno, pero condensado en la figura de un fantasma que trata de que persistan los valores de antaño.

En el fragmento citado, Wilde muestra cómo el vínculo con el entorno de la habitación es, a la vez, el vínculo con la realidad, el recuerdo y, finalmente, el elemento configurador de la propia personalidad. La arquitectura de la habitación contiene en sus cortinas, sus luces, sus objetos, todas las capas de sujeto, a la manera de Pater, que imposibilitan la redención del individuo. Pero a la vez, el texto revela a un sujeto obsesionado por alejarse de una realidad que le oprime. En medio del Londres de rígida moral victoriana, puede entreverse en el libro un cierto sentimiento de culpa de Dorian Gray por sus propios vicios. El reflejo de la degeneración interior que es el origen de estos vicios se plasma de forma directa, como es sabido, en el retrato. Tras asesinar al pintor y no liberarse de esta objetivación de su degeneración interior en el cuadro, Dorian decide apuñalar a su propio retrato, momento en el que él muere y el retrato recupera su aspecto original.

El fragmento de la habitación muestra la creencia de Wilde en un entorno determinante sobre el carácter y las acciones de su habitante, en el que la vivienda resulta una suerte de prisión de la que sólo puede liberarse mediante ensoñaciones o la muerte. La creencia en un arte como depositario de la verdad, que Wilde repetiría en numerosos de sus escritos y que el apuñalamiento de su propio retrato escenifica de forma precisa, entra en conflicto con la propia existencia del sujeto. La obsesión propia del fin de siglo por la relación entre el sujeto y el mundo se revela aquí en oposición a la creación artística, pues ni siquiera la obra de arte es capaz de redimir la mala conciencia del individuo. Wilde refleja los límites de la confianza en la ficción defendida por Baudelaire y especialmente por Mallarmé, que resulta insuficiente cuando se pone a prueba con la realidad exterior. Este conflicto será al que volverá repetidamente Proust en sus escritos y al que tratará de dar solución filosófica en *Le Temps retrouvé*.

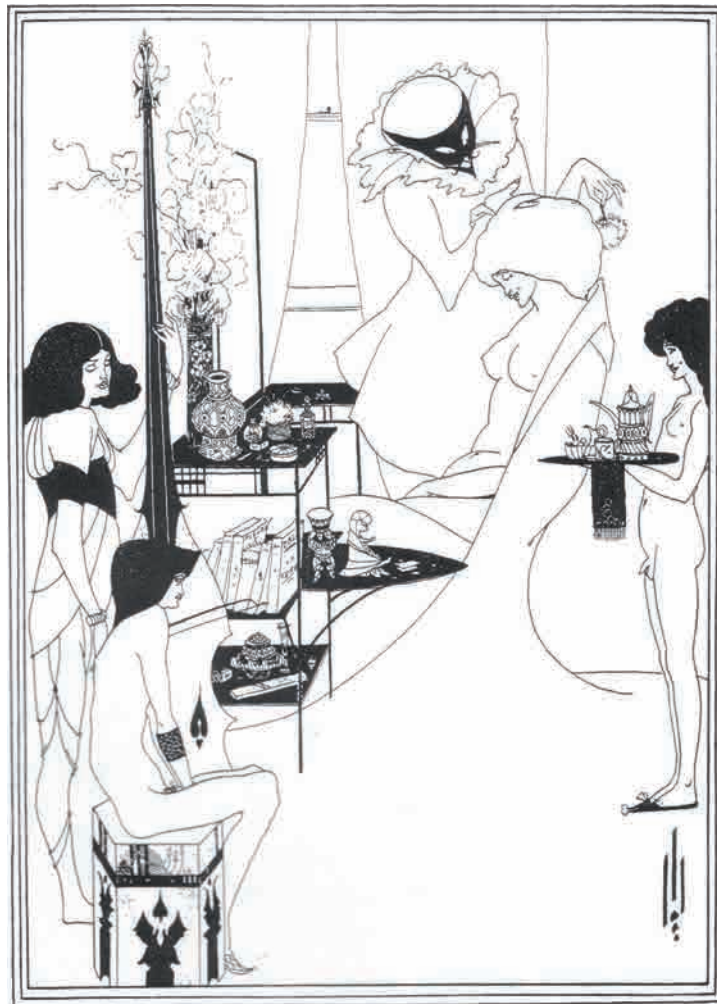
Porque Wilde parece todavía esclavo de la dimensión simbólica del arte, que subyuga al sujeto bajo la tradición. Las referencias simbólicas son constantes en toda su obra, pero es quizás en su *Salomé*, de 1894, donde Wilde plantea el tema de forma abierta, arrastrándolo de pleno al campo de la sátira, haciendo afirmar a Herodes “*No debes hallar símbolos en todo aquello que ves. Hace la vida imposible*”.¹⁹⁶ Wilde cuestiona aquí esta sensibilidad imperante en el esteticismo de fin de siglo en la que lo simbólico ejerce un poder excesivo sobre el individuo. Pero la gran popularidad de la obra tras su estreno en Londres, que alcanzaría a toda Europa en la versión para ópera de Richard Strauss, denota la profundidad que alcanzaron estos temas en la cultura europea del cambio de siglo. La importancia de lo simbólico y las referencias a obras de arte contemporáneas eran una constante en la creación artística de la época, que la sociedad recibía ávidamente. Un claro ejemplo de la intensidad de estas influencias se halla en las ilustraciones que para la publicación de *Salomé* realizó Aubrey Beardsley. La obra fue publicada en 1894, y

194 Wilde, *Retrato*, pp. 167-8.

195 Ibid., p. 168

196 Wilde, *Salomé*, p. 339. T. d. A.

en ella se advierten claras influencias de la *Peacock Room* de Whistler, por la que Beardsley se sintió profundamente impresionado, y de todo el ambiente artístico absorbido por Beardsley en su viaje a París en 1892.¹⁹⁷ En los grabados para la obra de Wilde se agolpan pavos reales, kimonos japoneses, motivos florales y figuras andróginas y femeninas de las que serían tipificadas posteriormente por Praz como *femme fatale*. Resultan especialmente reveladoras, por el detalle con el que se trata el interior, las dos versiones que Beardsley realizó de la escena titulada "The Toilette of Salome". En la primera, una Salomé desnuda posa como surgida del pavimento, frente a un tocador de sencillas líneas,¹⁹⁸ repleto de objetos tales como porcelanas, botellas de colonia o bouquets de orquídeas. Un misterioso Arlecchino adereza el peinado de la aparentemente sumisa Salomé. Tres jóvenes la rodean sosteniendo bandejas de té, tocando un exótico instrumento o sentándose de forma



A. Beardsley. The toilette of Salome. Primera versión, 1894

desenfadada. Beardsley modifica diversos elementos en la segunda versión del grabado, realizada para evitar el escándalo motivado por la supuesta masturbación de uno de los jóvenes en la primera.¹⁹⁹ Salomé aparece en esta ocasión vestida en postura desafiante, con el Arlecchino acabando su *toilette*. Pero de nuevo se halla frente a un tocador de clara geometría, que combina esta vez con el respaldo de la silla que asoma tras el vestido de Salomé. El tocador sigue repleto de objetos de decoración y maquillaje mientras que, al fondo, la persiana japonesa de una ventana enfatiza el entorno exótico de la escena, de la que han desaparecido los tres jóvenes.

Las dos Salomé de Beardsley difieren en gran medida de las de Moreau, pintadas veinte años atrás. Sin duda, contienen la predilección estética por Oriente y el preciso tipo femenino presentes en las obras de



A. Beardsley. The toilette of Salome. Segunda versión, 1894

197 Reade, *Beardsley*, p. 16.

198 A la manera de E. W. Godwin, según Reade, *Beardsley*, p. 337.

199 Domenichelli, *Wilde*.

Moreau. Pero, en el caso de Beardsley, puede rastrearse el grueso de referencias culturales generadas en las dos décadas que median entre el 1876 de las obras de Moreau y el 1894 de las ilustraciones de Beardsley. El japonismo, los *bibelots*, las figuras hermafroditas enfatizan estas referencias contemporáneas, de las que pueden deducirse influencias directas de los Goncourt, Huysmans y de Henri de Toulouse-Lautrec.²⁰⁰ Pero una mirada atenta a los libros que se hallan en los tocadores de ambas versiones desvela otras referencias especialmente radicales. Todos ellos son libros clave del imaginario del fin de siglo. En la primera versión se identifican *La Terre*, de Zola, y *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire; en la segunda versión se hallan *Manon Lescaut*, del Abbé Prévost, *Nana*, de Zola, *Les fêtes galantes*, de Paul Verlaine, un libro sin título del Marqués de Sade, y *El asno de oro*, de Apuleyo, autor latino admirado por el Mario de Pater. Estas obras, que tienen el referente más antiguo en el s. I dC de Apuleyo, cubren un amplio arco temporal que alcanza hasta el año 1887 de la publicación de *La Terre*. Pero, a pesar de la dispar cronología de las obras, la selección presentada por Beardsley presenta una cierta coherencia temática y estilística. La existencia en Baudelaire o Zola de una arquitectura actora y con relación directa con el carácter de los personajes y con el desarrollo de la narración, ya ha sido tratada ampliamente. La referencia a *El asno de oro* remite al famoso pasaje de Eros y Psique, en que el dios griego seduce a la joven Psique sirviéndose únicamente de la suntuosidad de su vivienda.²⁰¹ La calidad de la decoración y de cada uno de los objetos de la casa evidencia a la joven que éstos habían sido trabajados por **“un hombre admirable o, mejor, un semi-dios, incluso un dios propiamente dicho.”**²⁰²

Una derivada de la persuasión erótica a través de la vivienda que presenta Apuleyo es el tema central de la novela *La petite maison* de Jean-François Bastide, en la que un libertino aristócrata trata de conseguir los favores de una joven dama a través de la visita a su pequeña pero lujosa *folly* arquitectónica. En este caso, la aplicación de sentimientos del habitante sobre la arquitectura se alía con el aristócrata, que consigue convencer a la dama de que **“es inconcebible que uno pueda tener a la vez ideas tan tiernas y un corazón tan insensible.”**²⁰³ La decoración resulta el mecanismo por el cual la joven supera la confusión que la reputación del aristócrata le provoca, y es la que le lleva a confiar plenamente en él. En la novela, la arquitectura no es sólo el complemento del espíritu del habitante, sino su propia esencia, siendo capaz de desvelar una profundidades del alma que el propio personaje no es capaz de transmitir. *La petite maison*, cuento de 1753, pertenece a la literatura del período galante, de la que *Manon Lescaut*, de 1728, y la obra de Sade serían dos posibles extremos cronológicos. Esta literatura *galante*, así como todo el arte y los objetos decorativos de la época, fue objeto de una recuperación en la Francia de finales de s. XIX. El poemario *Les fêtes galantes* de Verlaine, de 1869, o *Les peintres des fêtes galantes* de Charles Blanc, de 1864, son, junto a la

200 Reade, *Beardsley*, p. 19.

201 Tema tratado en Gonzalez, *Roma*.

202 Apuleyo, *El asno*, p. 136.

203 Bastide, *Maison*, p. 47.

204 Praz, *Gusto*, pp. 449 y ss.

205 Así lo entienden Reade, *Beardsley*, y Meggs, *Historia*.

206 En Cavallo, *Historia*, p. 355.

207 Ibid., p.397.

208 Ibid., p. 395-400.

masiva adquisición de obras del s. XVIII por parte de los Goncourt, posibles causas de esta recuperación. Las obras literarias y la constante aparición de personajes de la *commedia dell'arte* en los grabados de Beardsley reflejan la expansión del estilo y la literatura del s. XVIII desde Francia a Inglaterra²⁰⁴ y, en consecuencia, la extensión y vigencia en la cultura europea de la sensibilidad estética a ella ligada.

En las ilustraciones de Beardsley se concretan, en definitiva, dos elementos básicos para comprender el arte de la época. Por un lado, la conciencia de contemporaneidad, situando la escena en una propuesta estética concreta, no fuera del tiempo, sino plenamente en él. A través de los objetos, el espacio y los libros, se revela una “tradición” que acumula referencias constantes del arte fin de siglo, anulando cualquier concepción historicista o anti-moderna de este tipo de corrientes estéticas. Se trata del pasado y la tradición que mortificaban a Dorian Gray pero que, desde Ruskin a Pater, se desvelan como únicos mecanismos para desencadenar la creatividad individual. Por otro lado, muestran la influencia que la literatura tenía en la novedosa concepción artística que Beardsley venía a reafirmar. Incluso en Beardsley, un artista identificado como precursor del arte moderno,²⁰⁵ lo nuevo se concebía como el resultado de un proceso histórico motivado y legitimado por la poesía y la novela.

El fenómeno de la lectura debe ser considerado como un factor esencial de esta fusión e influencia cruzada entre lo literario y lo arquitectónico. La llamada “revolución lectora” iniciada a finales del s. XVIII, y que convertiría una tradición lectora intensiva, basada en las Sagradas Escrituras, en una extensiva,²⁰⁶ se desarrolla paralela a la primacía de la subjetividad durante el s. XIX. La lectura extensiva está basada en la amplitud de posibilidades y la capacidad del lector subjetivo de seleccionar sus lecturas en función de su gusto y su voluntad.²⁰⁷ En paralelo a la alfabetización de la población y al desarrollo tecnológico editorial, a lo largo del s. XIX se expanden las publicaciones periódicas y las novelas por entregas, de las cuales las revistas “femeninas” en las que se publicaron muchos de los textos hasta aquí tratados son el ejemplo más destacado.²⁰⁸ Este fenómeno se convierte definitivamente en masivo en el último cuarto del siglo, cuando todos los factores citados permiten el acceso a las publicaciones a la gran mayoría de la población de la Europa central. Los testimonios de la época evidencian el hecho de que existía la percepción, tanto en un sentido positivo como crítico,²⁰⁹ de que esta pasión por la lectura desembocaba en una visión novelada, folletinesca de la realidad.²¹⁰

En tal sentido, la descripción que Robert Louis Stevenson, un autor no vinculado directamente a esta corriente esteticista, hace de su dormitorio en el texto *The Ideal House*, de 1884, conecta directamente con esta sensibilidad narrativa del espacio. En ella, Stevenson trata de describir, a la manera que lo hicieran Poe y Baudelaire, cuál es su

209 Cabe tener en cuenta que los críticos de la época consideraban *Nôtre-Dame de Paris* de Victor Hugo una novela poco seria.Ibid., p. 414.

210 Cavallo, op. Cit.; Perrot, *Historia*, Vélez, *L'exaltació del llibre*.

ideal de hogar. Tras presentar las características del entorno y la localización concreta, pasa a detallar las estancias que forman esta morada. El fragmento del cuarto de trabajo del marido es una deliciosa muestra de la sensibilidad con la que Stevenson acomete tan sencillo objetivo:

*Los muros están recubiertos de estanterías con libros, las cuales llegan hasta la cintura, y la parte superior del mueble forma una mesa continua adosada a la pared. Encima hay grabados, un gran mapa de los alrededores, un Corot y uno o dos Claude. La habitación es muy espaciosa, y las cinco mesas y dos sillas no parecen sino islotes. Una de las mesas es para el trabajo que se realice en un momento dado; otra, contigua a la anterior, para los libros de consulta que se utilicen; otra, muy amplia, para manuscritos o pruebas que esperen su turno; otra debe permanecer vacía para una eventualidad; y la quinta es la mesa cartográfica, que cruje bajo un cúmulo de mapas y cartas a gran escala.*²¹¹

Más allá de listar las dimensiones del espacio y del mobiliario existente, la descripción de la habitación resulta completamente ligada a los hechos que en ella suceden, especialmente al tratar cada una de las cinco mesas “como islotes”. Al final del fragmento, el entorno se armoniza definitivamente, al sentarse el narrador en no se sabe cuál de las cinco mesas, flanqueado por un “fuego crepitante” y “gorjeantes pájaros”. Esta impresión del espacio que se desarrolla junto al habitante se caracteriza por describirse de una forma dinámica. El paso del tiempo, bien sea a través del acto presente o del recuerdo, es un elemento primordial, que se extiende por toda la casa y permite definirla de forma precisa. Así, al llegar a otra de las habitaciones, Stevenson ahonda en los elementos básicos de su concepción del espacio mediante una acumulación caótica de objetos decorativos, obras de arte y libros:

*He dejado para el final la pequeña habitación en que han de transcurrir las veladas invernales. Está decorada en tonos cálidos y fuertes, y los sofás y el suelo, tapizados con valiosas pieles. La chimenea, donde arden maderas aromáticas sobre morillos de plata, tiene la boca revestida de mosaicos con temas bíblicos; los asientos son profundos y acogedores; en la pared, hay un Tiziano con marco dorado; un busto blanco, o algo por el estilo, sobre una repisa; unas baldas enrejadas para los periódicos de la semana; una mesa para los libros del año; y, en una esquina, los tres estantes llenos de esos libros eternos que nunca envejecen: Shakespeare, Molière, Montaigne, Lamb, Sterne, las comedias de Alfred de Musset (abierto, uno de los tomos, en Carmosine, y el otro, en Fantasio); Las mil y una noches, y otras narraciones del mismo estilo, en los solemnes volúmenes de Weber; La Biblia en España de Borrow, el Viaje del peregrino, Guy Mannering y Rob Roy, Montecristo y El vizconde de Bragelonne, el inmortal Boswell (el mejor de los biógrafos), Chaucer, Herrick y los Juicios de Estado.*²¹²

En la descripción de la habitación, tapizada, de tonos cálidos y marcos dorados, como las de Poe, Baudelaire y Verne, los libros ocupan más de la mitad del texto. Unos libros que, situados bien sobre la chimenea, bien en estantes o abiertos por determinadas páginas, participan de la imagen final de la morada, como ya sucedía en la vivienda real de

los Goncourt o las ficticias de Des Esseintes y Dorian Gray. Igual que sucede en la novela de Huysmans o en las ilustraciones de Beardsley, el arco temporal de estas referencias literarias alcanza hasta una clara contemporaneidad, que incluye el *Fantasio* de 1834, *La Biblia en España* de 1843, y *Carmosine*, de Musset, de 1850. La propuesta de espacio ideal de Stevenson, en la que tanto las vivencias como los libros son un elemento esencial, no responde a una estética anacrónica, sino ligada plenamente a su tiempo.

Para Stevenson, el espacio visto y habitado está condicionado por las narraciones que de ellos hemos leído o vivido. Este determinismo viene perfectamente explicado en otro breve texto de 1874, *On the Enjoyment of Unpleasant Places*. En él, Stevenson trata de teorizar sobre la relación del hombre con el paisaje. Sobre el sentido dado al paisaje por la literatura romántica de principios de s. XIX, asevera al inicio del texto que **“No es que el paisaje afecte más a los pensamientos que los pensamientos al paisaje.”**²¹³ Así, tanto Dick Turpin y las novelas de Scott, como los versos de Woodsworth y Shelley, influyen en la percepción que uno tiene del paisaje y de la ciudad, y dan nombre concreto a aquello que uno ve y siente.

Stevenson muestra en estos escritos lo observado en numerosos ejemplos anteriores: cómo la literatura, y la novela en particular, forman parte del mecanismo de observación y comprensión del entorno de la generación del fin de siglo. La literatura permite en primera instancia la relación entre el sujeto y el espacio y, posteriormente, su asimilación. Pero en la década de 1880, la propia concepción del hecho creativo como puente entre sujeto y entorno es imposible de comprender si no es a través de la narración.

Esta pervivencia de la narración por encima de la visión, la concepción de un marco cultural en la percepción del espacio y el vínculo entre personalidad y arquitectura alcanza una expresión esencial en la novela *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de 1885. En ella, Stevenson controla la escritura a fin de imbricar de forma magistral la narración, los personajes y el espacio, para desarrollar una intrigante trama. Toda la intriga de la novela gira alrededor de un eje cuyos extremos son las viviendas del respetable Dr. Jekyll y el enigmático Mr. Hyde. Stevenson se servirá a lo largo de todo el relato de la confusión generada en el narrador por la diferente naturaleza de ambas casas. La de Mr. Hyde era:

Un siniestro edificio [que] proyectaba su alero sobre la calle. Consta de dos plantas y carecía de ventanas. No tenía sino una puerta en la planta baja y un frente ciego de pared deslucida en la superior. En todos los detalles se adivinaba la huella de un descuido sordido y prolongado. La puerta, que carecía de campanilla y de llamador, tenía la pintura saltada y descolorida. Los vagabundos se refugiaban al abrigo que ofrecía y encendían sus fósforos en la superficie de sus hojas, los niños abrían tienda en sus peldaños, un escolar había probado el filo de su navaja en sus molduras y nadie en casi una generación

211 Stevenson, *La casa*, p. 17.

212 Ibid., p. 19.

213 Stevenson, *La casa*, p. 42.

*se había preocupado al parecer de alejar a esos visitantes inoportunos ni de reparar los estragos que habían hecho en ella.*²¹⁴

Mientras que la del Dr. Jekyll, amigo del narrador, se hallaba muy cerca de la otra:

*Saliendo de la callejuela, a la vuelta de la esquina, había una plaza flanqueada de casas antiguas y de hermosa apariencia, la mayor parte de ellas venidas a menos y divididas en cuartos y aposentos que se alquilaban a gentes de toda clase y condición: grabadores de mapas, arquitectos, abogados de ética dudosa y agentes de oscuras empresas. Una de ellas, sin embargo, la segunda a partir de la esquina, continuaba teniendo un solo ocupante, y ante su puerta, que respiraba un aire de riqueza y comodidad a pesar de estar hundida en la oscuridad, a excepción de la claridad que se filtraba por el montante, Mr. Utterson se detuvo y llamó. Un sirviente bien vestido y de edad avanzada salió a abrirle.*²¹⁵

Ambas fachadas, como Stevenson hace que narrador y lector descubran más adelante, resultan ser cuerpos opuestos de la misma casa. La misma parcela tiene en uno de sus extremos la vivienda del Dr. Jekyll, con fachada a la plaza, y en el otro extremo una construcción destinada a laboratorio, con fachada a la callejuela. Como apunta Wladimir Nabokov,²¹⁶ Stevenson utiliza la existencia de estas dos fachadas para enfatizar la extrañeza generada en el narrador y el lector por la existencia enigmática y bizarra de Mr. Hyde, tan cercana a la del venerable Dr. Jekyll. Pero, a mitad de la novela, Stevenson rompe la confianza del lector y del narrador tras ligar cada personaje con una vivienda distinta, al hacer aparecer la cara de Dr. Jekyll en una de las ventanas de la casa de Mr. Hyde.

Posteriormente, la trama se precipita hasta evidenciarse que la persona del distinguido Dr. Jekyll contiene también la personalidad baja y violenta de Mr. Hyde. Sin embargo, una vez el lector ya conoce el hecho y conecta ambas viviendas, de la misma forma que conecta ambas personalidades en una sola, Stevenson vuelve a tensar hasta el extremo el vínculo entre arquitectura e individuo. El escritor transcribe una carta del propio Jekyll en la que el ilustre médico explica cómo se había servido de las salidas nocturnas por la vivienda de Mr. Hyde para enfatizar las diferencias entre ambas personalidades. Tanto es así que, cuando la personalidad de Mr. Hyde empieza a dominar a la del Dr. Jekyll, el segundo rompe la llave de la puerta al callejón por la que suele entrar y salir Hyde, con la esperanza de evitar que éste aparezca de nuevo. En el desenlace final de la novela, el narrador entra en el laboratorio con la convicción de hallar el cuerpo de Mr. Hyde, pero halla en realidad el cadáver de su amigo Jekyll, en un desenlace similar al de Wilde en *Dorian Gray*.

A lo largo de toda la novela, Stevenson desarrolla una cuidada trama que presenta un solo personaje y una sola casa, pero que, a través

214 Stevenson, *El Doctor*, p. 10.

215 Ibid, p. 29.

216 Nabokov, *Lectures*, p. 184.

217 Sennet, *Carne*, p. 374.

de la escritura y del punto de vista, tanto narrador como lector asocian a dos personalidades y dos fachadas distintas. En este sentido, Stevenson mezcla el recurso a la omniscencia de la escritura realista y la subjetividad del narrador para generar la ambigüedad resultante de ambas casas y personalidades. Este es el motor único del relato, cuya trama aparentemente sencilla se desarrolla de forma inesperada en la densa urdimbre entre individuo, narración y arquitectura.

Esta concepción, basada en que la existencia de sujeto y mundo sólo puede explicarse mediante la narración de sus relaciones, persiste en *Howard's End*, que quizás sea, como afirma Richard Sennet, la novela inglesa en la que la arquitectura desempeña su papel más intenso. En palabras de Sennet, **“Howard's End es una novela poco usual, porque los personajes repetidas veces intentan saber quiénes son mediante la mirada, el olor y el contacto con sus entornos”**.²¹⁷ E. M. Forster recurre aquí, de nuevo, a la arquitectura como expresión de la personalidad de sus habitantes, mecanismo controlado por el escritor mediante el ritmo narrativo. El fragmento en que se habla del derribo de la primera vivienda de la protagonista parece el relato de una muerte, y lo es en realidad.

*Las casas tienen su propia forma de morir, y caen de maneras tan variadas como las generaciones de los hombres. Algunas mueren con un trágico estrépito; otras mueren tranquilamente y van a parar a otra vida en el más allá, en la ciudad de los fantasmas; a otras, por último, y así fue la muerte de Wickham Place, el espíritu las abandona antes de que el cuerpo perezca. Wickham Place había iniciado su decadencia en la primavera, desintegrando a las dos mujeres que la habitaban más de lo que ellas mismas suponían y obligándoles a abordar regiones desconocidas. En septiembre era ya un cadáver, vacío de emociones y apenas santificado por los recuerdos de treinta años de felicidad. A través del arco redondeado de su puerta pasó el mobiliario, pasaron los cuadros y los libros hasta que la última habitación fue despojada de sus entrañas y el último camión se alejó roncando. Durante dos semanas se quedó en pie, con los ojos abiertos, atónita de su propia vaciedad. Luego cayó. Entraron los peones y la redujeron a escombros. Con sus músculos y su buen carácter, con su olor a cerveza, los peones no fueron malos inquilinos para una casa que siempre había sido humana y que no había tomado erróneamente la cultura como un fin en sí misma.*²¹⁸

El motivo que centra la novela es la cesión en herencia de la preciosa Howard's End, que su propietaria deja en una nota a lápiz a su joven amiga, Margaret Schegel. Pero esta herencia no es sólo la transmisión de una vivienda, como lo comprende la familia de la difunta, para los que *Howard's End* era meramente una casa. Margaret Schlegel acepta la herencia, que no conocerá hasta el final de la novela, sintiéndola en la intensidad que domina sus primeras visitas a la casa, en la confusión entre ella y la antigua propietaria que sufre la vieja sirvienta de la mansión, en el impulso que la llevará a contraer matrimonio con el viudo Wilcox y a suplantar por completo todo el legado de la difunta Sra. Wilcox. Porque la familia de la difunta, que es ahora la suya.

218 Forster, *La mansión*, p. 279.

*No podían saber que para ella había sido un espíritu para el que anhelaba un heredero espiritual. Y, avanzando un paso más en esta neblina, ¿no habían decidido mejor, tal vez, de lo que suponían? ¿Es posible legar las posesiones del espíritu? ¿Tiene descendencia el alma? ¿Puede transmitirse la pasión por un olmo, una parra, una gavilla de trigo recubierta de rocío, cuando no existen lazos de sangre?*²¹⁹

En la novela de Forster, de 1910, el pacto ficcional establecido a través de la narración entre personajes y arquitectura adquiere dimensiones canónicas, superando el papel anecdótico o forzado de otros ejemplos y estableciendo un paradigma de la literatura del primer tercio del s. XX. La cita que introduce la novela, “sólo conecta”, aplicada al cuidado con que se desarrolla la sensibilidad de todos sus personajes con el entorno, parece anunciar aspectos que Marcel Proust condensará por completo en la *Recherche*.

Rodenbach, Barrès

Los estudios sobre la literatura del cambio de s. XIX al s. XX, por lo general, ciñen la relación entre sujeto y arquitectura al ámbito de la morada, entendida como refugio de una personalidad temerosa del mundo exterior.²²⁰ Según esta interpretación, la sensibilidad del escritor tendía a encerrarse entre los cuatro muros de su vivienda para alcanzar un precario equilibrio alejado de la alienante ciudad industrial. Una visión moderna de esta etapa, establecida en gran medida a partir de la interpretación de los escritos de Walter Benjamin, ha llevado a plantear esta supuesta reclusión en el interior como una renuncia a la modernidad imperante en la ciudad. Pero en realidad esta reclusión no se da en absoluto en Baudelaire, ni puede observarse en el Londres mundano de Wilde o misterioso de Stevenson, ni en el París de Huysmans o Maupassant. Sí que existe, sin embargo, una inclinación especial en ese período por las llamadas ciudades muertas, de las que Venecia, Benarés o Aigues-Mortes son claros ejemplos.²²¹ Si bien la idea de la ciudad muerta puede remontarse hasta principios del s. XIX,²²² la sensibilidad finisecular recurre con firmeza al valor simbólico de estas ciudades.

Todo en *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, libro de Maurice Barrès de 1893, desde el más pequeño objeto de una habitación a los edificios o las ciudades, se muestra como indicio de la personalidad de los protagonistas y de la historia: **“son millones de seres hoy muertos los que dotan de belleza a los bosques, las puestas de sol, las palabras de la lengua”**.²²³ El vínculo emotivo con el espacio habitado, generando la personificación de los objetos y la arquitectura ya vistos anteriormente, aparece de forma determinante en el desenlace del cuento *Un amour de Thulé*, en el que la persistencia en el tiempo de la habitación tal como la conocieron los dos amantes, resulta el testigo más firme de la existencia de la relación y de la felicidad vivida. Pero Barrès extiende este vínculo emotivo más allá del límite de la vivienda y del espacio interior. Así, en el primer cuento del libro, *Un amateur d’âmes*, las ciudades españolas en las que sucede la acción –Toledo, Córdoba, Granada– son parte fundamental de la relación entre los dos personajes principales. En otro cuento del libro, *Les deux femmes du bourgeois* de Bruges, Barrès opone la ciudad de Brujas, fría y pasiva, con Venecia, cálida y potente. Esta oposición entre las dos “ciudades muertas” por excelencia de la literatura del cambio de siglo, se evidencia en la relación à trois que plantea el relato. Sólo así puede explicarse la intensidad y calor existente en la relación que el burgués mantiene con una joven veneciana, plenamente aceptada por su madura esposa flamenca. De la misma forma, en el texto *Excuses à Bérenice* se enfatiza el vínculo directo entre personajes y ciudad de origen. Barrès se cuestiona cómo se hubiera modificado el carácter de la protagonista e incluso la propia narración de *Le Jardin de Bérenice*, novela de 1891, si hubiera hecho

220 Sobre todo en Bachelard, *Poética*, y en Jouve, *Obsessions*.

221 Tema tratado ampliamente en el libro de Hinterhauser, *Fin de Siglo*.

222 En García, *Interpretaciones*, p. 120.

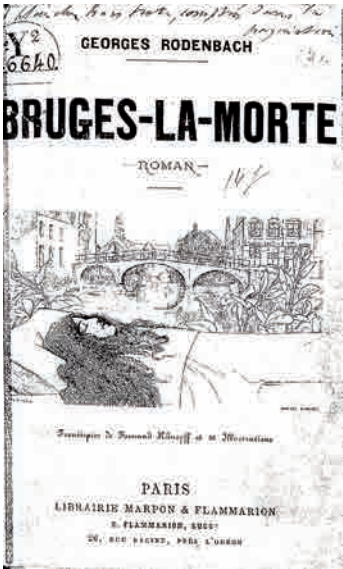
223 Barrès, *Du sang*, p. 110. T. d. A.

a la protagonista ser natural de Toledo, en vez de haber optado por Aigues-Mortes. El escritor plantea la diferencia no como un simple capricho de la elección, sino como un elemento determinante en todos y cada uno de los aspectos de la novela.

Pero quizás el mayor ejemplo de esta visión de la ciudad sea la Brujas presentada por Georges Rodenbach en su novela de 1892, *Bruges-la-Morte*, cuyo gran éxito, con numerosas ediciones entre 1892 y 1914, culminó en una adaptación al teatro por el propio autor, *Le Mirage*, 1904, que inspiró posteriormente la ópera *Die Tote Stadt*, en 1920.²²⁴

Desde una advertencia al inicio de la novela, Rodenbach establece de forma precisa el papel de la ciudad como uno más de los personajes:

*en este estudio pasional hemos querido ante todo aludir a una Ciudad, la Ciudad como protagonista, asociada a estados de ánimo, que sugiere, disuade, mueve a actuar. Así, en la vida real, esta Brujas que hemos escogido parece casi humana.*²²⁵



F. Khnopff. Portada para *Bruges-la-Morte*, 1892

Pero la ciudad no es solo, como en tantos ejemplos anteriores, personaje de la novela o influencia determinista de sus habitantes. En *Bruges-la-Morte*, la ciudad se alía con la escritura misma:

Eso es lo que queríamos sugerir: la ciudad guía la acción; sus paisajes urbanos, no ya solo como telones de fondo, como temas descriptivos elegidos de un modo algo arbitrario, sino ligados con el acontecimiento mismo del libro.

Por eso, porque el paisaje de Brujas forma parte de la trama, se trata de reproducirlo aquí, intercalándolo en estas páginas: los muelles, las calles desiertas, las casas antiguas, los canales, las comunidades de beguinas, las iglesias, la orfebrería religiosa, los campanarios,

224 Según F. Claudon, *A propos.*

225 Rodenbach, *Brujas*, p. 7.

*para que así quienes nos lean experimenten también la presencia y la influencia de la Ciudad, sientan próximo el contacto de las aguas, adviertan a su vez la sombra de las altas torres proyectarse sobre el texto.*²²⁶

Es el propio texto el que se desarrolla en paralelo a la ciudad, convirtiéndose ambos en el medio utilizado por Rodenbach para narrar la vida de un viudo obsesionado por la reciente muerte de su esposa. Establece una serie de relaciones con su vivienda, su pasado, la ciudad de Brujas y una joven bailarina que le recuerda a su difunta esposa.

A lo largo de la novela, la arquitectura y la ciudad siguen acompañadas a la narración, y el protagonista se lanza a la ciudad en una especie de curación espiritual, buscando *analogías de su duelo en los canales solitarios y los barrios eclesiásticos*.²²⁷ En la narración, como en la mentalidad del protagonista, ciudad y estado de ánimo se mezclan y se influyen hasta la fusión absoluta. Así, al referirse a la ciudad de Brujas como *“ella misma enterrada en sus muelles de piedra, con las arterias heladas de sus canales donde las grandes palpitaciones del mar habían dejado de latir”*,²²⁸ el autor parece tratar de aunar, en una sola definición, a la ciudad y a su difunta esposa. Tanto es así que, en cierto momento, Hughes se siente por completo dominado por la ciudad. Se produce aquí una personificación de la ciudad de Brujas, que adquiere el papel del personaje influyente en el carácter del protagonista, a la manera del Ethal de Jean Lorrain en *M. Phocas* o el Lord Henry de Wilde en *Dorian Gray*:

*Porqué esta ciudad tiene sobre todo un rostro de creyente. Son consejos de fe y de renuncia lo que emana de ella, de las paredes de los hospicios y de los conventos, de sus frecuentes iglesias arrodilladas, con sus roquetes de piedra. La ciudad volvió a oinar a Hughes y a imponerle obediencia. Volvió a convertirse en un personaje, en el principal interlocutor de su vida, en alguien que conmueve, disuade, ordena, a quien se toma por guía y de quien se extraen las fuerzas para actuar.*²²⁹

Si bien la localización de la novela en la ciudad de Brujas sugiere la posible nostalgia de un pasado que lleva a la negación del presente por parte de Rodenbach, existen elementos que se rebelan contra esta interpretación. Esta novela fue la primera obra de ficción en lengua francesa ilustrada con fotografías. Esta opción fue adoptada por el editor y el autor, en lugar de recurrir a los dibujos de tipo “decadentista” de Ferdinand Khnopff, realizados para ilustrar la obra.²³⁰ La apuesta por un mecanismo de expresión como la fotografía, que en 1892 era todavía entendido como mero documento, resultó un tema recurrente en la recepción crítica de la novela. En la época se apreció una cierta discordancia entre la precisión poética del texto y el uso de fotografías que, siendo en su mayoría vistas de la ciudad, no muestran apenas personas y no representan o se refieren de forma directa a ninguno de los personajes centrales de la novela.²³¹ Rodenbach rompía así la función de la ilustración como representación de lo narrado en la novela y la fotografía actuaba como una imagen

226 Ibidem.

227 Rodenbach, *Brujas*, p. 10.

228 Ibid., p. 18.

229 Ibid., p. 85.

230 En el “Dossier documentaire” de

Jean-Pierre Bertrand y Daniel Grojnowski en la edición francesa de Rodenbach, *Brujas*; y en Segade, *Narciso*, pp. 231-35.

231 Rodenbach, *Brujas*, pp. 295 y 297.

por sí sola, que no sólo apoya el texto sino que, desarrollándose independientemente, lo matiza o lo enfatiza. En la absoluta relación entre narración, personajes y ciudad que establece la novela de Rodenbach, el recurso a las fotografías permite obtener, por analogía, una imagen de la personalidad del protagonista y del escritor. El agua, las calles, la bruma que cubre la ciudad y la notable ausencia de personas, se alzan como sombras sobre el texto, como advertía Rodenbach al inicio, enfatizando la sensación de distancia, de congelación del tiempo.²³² Mediante este recurso, *Bruges-la-Morte* deviene una novela que se desarrolla como una extensa écfrasis de las fotografías y la ciudad misma, a la vez que las imágenes actúan como una alegoría



Fotografías incluidas en la primera edición de *Bruges-la-Morte*, 1892

de lo narrado. La ciudad y sus latentes y fríos edificios participan de la ficción, al igual que el texto, mientras que la narración, los personajes y la interpretación de ellas por el lector se forman al mismo nivel mediante la escritura que mediante la arquitectura.

Las calles, los densos pavimentos de adoquines, los solitarios y estáticos habitantes, parecen absorbidos por la bruma y el agua de los canales, quieta, densa, casi mineral. Cuatro años después de *Bruges-la-Morte*, Rodenbach publicó un extenso libro de poemas, *Les Vies Encloses*. Los títulos de los poemas, *Le soir dans les vitres*, *Les malades aux fenêtres* o *L'ame sous-marine*, remiten en gran medida al universo sensible de enclaustramiento y ataxia desarrollado por Rodenbach en la novela y común a toda la literatura de la época. En el primer poema, *Aquarium mental*, persiste la relación que se establece entre el sujeto y el agua remansada, controlada y distante del acuario, desde Baudelaire y Verne a Huysmans. Rodenbach establece una plena analogía entre el acuario y el pensamiento humano, y los versos “*Qué aquarium glauco resulta ser la Memoria*” o “*Acuario humano! Memoria sensible*”,²³³ de la última parte del poema revelan la preocupación del autor por fijar el recuerdo. “*Cómo volver a ser la memoria desierta?*”²³⁴ se pregunta el poeta, evidenciando que el agua de la ciudad de Brujas, omnipresente en las fotografías que acompañaban la novela, debe entenderse en realidad como un “*armario líquido*” que “*conserva en ella un poco de nuestra vida*”.²³⁵ Un líquido viscoso que, como la escritura, recorre los espacios y la mente humana a fin de consolidar la única realidad posible, la de la ficción.

Las novelas de Rodenbach y Barrès no son más que dos de los precedentes más antiguos de una corriente literaria de gran fortuna en toda Europa en las cuatro décadas que van de 1890 a 1930. Hans Hinterhäuser registra de forma somera el alcance de esta corriente, que pasa por escritores españoles como Galdós, Pío Baroja o Azorín, hasta el Gabriele D'Annunzio de *La città morta*, de 1896, y *Il fuoco*, de 1900, o el Hugo von Hofmannsthal de *Des Gerente Venedig*, de 1905,²³⁶ o la ficticia *Perle* de la novela *Das Andere Seit* de Alfred Kubin, de 1908.²³⁷ Lo que todas estas novelas muestran no debe entenderse como un mero cambio de escala, en el que la casa refugio se convierte en ciudad. La diversidad de ejemplos, desde el París de Baudelaire y Huysmans, la campiña británica y el Londres de Stevenson y Forster, la Brujas de Rodenbach, el Toledo y Aigues-Mortes de Barrès, son casos que muestran una misma matriz de percepción del entorno humano a través de la narración y la memoria. Mediante la abundancia de recursos narrativos aplicados a los personajes y al espacio, el escritor trata de canalizar la tensión existente entre sujeto y entorno en el cambio del s. XIX al s. XX. El punto culminante de esta tensión entre sujeto y entorno se halla probablemente, como se verá más adelante, en *Der Tod in Venedig*, de Thomas Mann, y su resolución la establece Marcel Proust a través de las ciudades reales o ficticias que marcan la formación sensible del protagonista de *À la recherche du temps perdu*.

232 Como los cuadros de Khnopff, citados en el libro de Segade, op. Cit., pp. 231-35.

233 Rodenbach, *Les vies*, pp.23-24. T.d.A.
234 Ibidem.

235 Ibidem.

236 Hinterhauser, *Fin de siglo*, p. 43.

237 Identificada con el Schwanbig de Munich por Metzger, *Munich* 1900, p. 253.

Lorrain

Antes de analizar la persistencia y transformación de la relación entre arquitectura, individuo y memoria en la figura de Marcel Proust y la novela germánica de la primera década de s. XX, merece la pena detenerse en dos novelas de Jean Lorrain que recogen muchas de las cuestiones hasta aquí tratadas, a la vez que presentan recursos narrativos de gran fortuna para la comprensión del vínculo entre sujeto y mundo. La potencia de tipo del Des Esseintes creado por Huysmans en *À rebours* tiene una amplia acogida en Francia, que se extiende durante más de dos décadas.²³⁸ En este período se editarán numerosas novelas con personajes cuyo tipo originario es el anti-héroe de Huysmans.²³⁹ El ejemplo más vigoroso de esta expansión puede hallarse en *Monsieur de Phocas*, publicada por Lorrain en prensa periódica a partir de 1899 y como libro en 1901. En un vivir cautivo de su enfermiza sensibilidad, Phocas recibe influencias diversas, de entre las cuales ejerce un giro perverso la de Claudius Ethal, aristócrata inglés afincado en París. Dominado por su influencia y movido por su ansia de nuevas experiencias, Phocas viaja a Venecia y posteriormente a Benarés, ciudad que *“agonise et se mort”*.²⁴⁰ Pasados unos meses, y consciente de su fatal dependencia de Ethal, Phocas trata de volver a su pueblo natal en Normandía. Esta huida de París tiene un clarísimo carácter terapéutico, que transmite la creencia de Lorrain en una sanación de la personalidad a través del entorno, que no se hallaba en la novela de Huysmans:

*Si, es necesario que vuelva a Fréneuse! Escaparé así de París, de su atmosfera nociva y nefasta donde mi sensualidad se exaspera, donde la hostilidad de los seres y de las cosas desarrolla en mí instintos que me asustan, ¡el París que me corroe, el París que me deprava y me aterroriza, el París en que me siento con manos de asesino, el París que me ulcera, el París en el que me convierto en cobarde, libertino y cruel!*²⁴¹

Sin embargo, el mal ya está hecho, y ni siquiera su pueblo natal puede liberar del vicio a Phocas, ni retornarle su perdida candidez:

*Es la atmósfera la que crea a los seres, y, cuando una la destruye, uno abole hasta su recuerdo. Yo no he venido aquí a matar a un espectro; ya no tengo ni esa pena, dado que, desde mi llegada a Fréneuse, todos los espectros han desaparecido.*²⁴²

Lorrain renueva el pacto constante en la novela de fin de siglo entre personalidad, narración y espacio, plasmándolo en la conciencia del protagonista de estar viviendo una vida que forma parte de una trama hurdida por Ethal. En un acto de rebeldía, M. de Phocas decide asesinar a su mentor, que vive en un extravagante taller parisino, repleto de *bibelots*, pinturas, tejidos. Tras el asesinato, Phocas huye creyendo ser perseguido de inmediato por la policía. Sin embargo, cuando la policía halla el cadáver de Ethal en su estudio, será la decoración del

taller, entendida como definición de su personalidad, la que indique de forma evidente que se trata de un suicidio:

*Para la justicia hoy, y para París mañana, Claudius Éthal, inglés spleenítico (sic) y artista extravagante, se ha dado muerte voluntariamente al absorber el contenido de una sortija envenenada; la acumulación buscada de flores raras, la presencia en el taller de tres retratos a los cuales el pintor atribuía un gran valor, corroboraron entre todos la opinión del suicidio.*²⁴³

Al final de la novela, el protagonista, liberado gracias a la arquitectura, que se ha convertido en elemento activo de la trama, parte a la ciudad egipcia de Alejandría.

Sirviéndose del mismo modelo, en el cuento titulado *Les Noronsoff*, incluido en la recopilación *Le Vice errant* de 1902, Lorrain relata la vida de un extravagante noble ruso, Wladimir Noronsoff, último descendiente de una familia condenada a que sus herederos sean engañados y abandonados por sus esposas. Noronsoff decide habitar una villa familiar en la Costa Azul, espacio que utilizará para realizar todos los caprichos dictados por su extravagante sensibilidad. En un primer momento, decora la mansión de forma extravagante, según principios contrarios a la tradición del lugar:

*No se hablaba en el lugar más que de una piscina cavada en la antigua sala de billar de la villa, y de una pila de Porfirio rojo encastrada en losas de mármol rosa donde Noronsoff debía tomar sus baños. La pila hexagonal se escalonaba entres peldaños redondeados y pulidos como el torso de una mujer; pesadamente situadas en los bordes, seis monstruosas ranas de malaquita vigilaban los seis ángulos.*²⁴⁴

Lorrain sitúa una piscina moldeada como el torso de una mujer en medio de una sala de billares y la decora con piedras preciosas. Este claro precedente del proyecto de casa para Joséphine Baker de Adolf Loos, al que se volverá más adelante, es el elemento central de una casa pensada como depósito de la voluntad de su habitante, en la que la sensualidad y el exotismo de los elementos avivan una narración basada en los recuerdos y en las sensaciones. En la casa, el noble extranjero recibe entronizado a sus visitantes:

*Digo tornado y mantengo el término, dado que no era sólo por capricho que Noronsoff recibía ataviado de largos ropajes flotantes, las rodillas envueltas en pesadas pieles de zorro o de cebellina. Entronado en efecto, pero a la manera del duque de Vendôme recibiendo a los enviados del Rey. El estómago debilitado, las entrañas enfermas y funcinando mal, elorganismo atrofiado, gastado por todos los excesos, el último de los Noronsoff recibía sentado sobre una silla agujereada, y es por necesidad que este ruso decimonónico llevaba una existencia encerrada de sátrapa.*²⁴⁵

De nuevo, la decrepitud y la ataxia centran la descripción del viejo Noronsoff de Lorrain, remitiendo a la imagen del rey Herodes de

238 En Praz, *La carne*; y Jouve, *Ob-sessions*.

239 Tadié, *Littérature*, p. 487.

240 Lorrain, *M Phocas*, p. 244.

241 Ibid., p. 225.

242 Ibid., p. 231.

243 Ibid., p. 277.

244 Lorrain, *Le vice*, pp. 127-8.

245 Ibid., p. 139.

L'Apparition de Moreau, que Huysmans define como “*insensible y despiadada estatua*”.²⁴⁶ Lorrain repite el recurso complementario a la personificación y a la cosificación, en una identificación entre seres animados e inanimados, emulando la aplicación de piedras preciosas y pan de oro en la concha de una tortuga viva por parte de Des Esseintes. En este caso, Noronsoff recibe como regalo un simio, “*bibelot equívoco y vivo*”,²⁴⁷ que pasará a ser parte esencial de la mansión y que toda visita deberá conocer. Noronsoff es, en definitiva, el paradigma del habitante cuyo modo de vida, obsesión por el recuerdo y sensibilidad se alían con la arquitectura. A través de su capacidad creativa y mediante el ritmo denso y viscoso de esta escritura que es como un agua remansada, Lorrain presenta a un ser humano que confía de pleno en la fusión entre arquitectura e individuo a través de la narración como única posibilidad de experiencia del mundo.

Pero esta fusión que parece envolver toda la narración no sólo se limita a su habitante o a los objetos. En la región se popularizan sonadas fiestas en las que los invitados son llamados a escenificar pinturas de Hogarth o Fragonard. En una de ellas, Noronsoff sorprende a todos con una fascinante construcción:

*Había tres tipos de buena osamenta, tres mokos de la Riviera, en los que la piel morena estaba singularmente tatuada. Uno de ellos tumbado sobre el vientre ofrecía el famoso tatuaje, conocido como “la caza del zorro”, que Pierre Loti ha descrito en Mon frère Yves: dibujados en tinta azul, los perros y los caballos, la jauría y los jinetes, giraban los hombros, el pecho y el torso en busca del zorro, desaparecido en su madriguera: se trata de un tatuaje clásico. El otro girado del revés, las manos cruzadas sobre su rostro, ostentaba, de los hombros a las rodillas, la efigie de un buitre con las alas a medio plegar; el pico del pájaro ocupaba el centro del pecho, las últimas plumas de las alas alcanzaban las rótulas, las garras estrechaban un extraño gancho. El tercero tumbado de lado enriquecía su dermis con detalles de arquitectura: un arco de triunfo recorría su lomo, una de las fuentes de la Concorde florecía en su vientre, leyendas descaradas subrayaban los dibujos.*²⁴⁸

El fragmento remite de nuevo a las Salomés tatuadas de Moreau. Como hiciera el pintor francés al ligar todas las figuras con los arabescos trazados sobre el óleo, Lorrain describe este espacio en el que personas, mobiliario y arquitectura parecen ser todo uno. En *Les Noronsoff*, el ritmo de la narración, el sino de los personajes y los lugares que habitan se desarrollan no sólo en paralelo, sino en una absoluta unidad. La muerte del último Noronsoff, la ruina de la casa y el final de la novela, como en tantos casos desde *House of Usher* a los Goncourt, coinciden en los últimos tramos de la narración.

De todos los ejemplos vistos hasta aquí se pueden extraer, cuanto menos, dos conclusiones. Por un lado, la presencia en toda la literatura occidental del concepto de espacio como extensión del sujeto y la mutua influencia que se produce entre arquitectura y habitante. Por otro lado, el valor de referente que tienen la lectura y la escritura,

que amplían y profundizan en esta concepción del espacio. Las referencias literarias y artísticas no se ciñen a un cierto pasado o a unos ciertos hechos sino que, con una clara conciencia contemporánea, se sitúan en una línea temporal que va ampliándose y modificándose con los propios resultados estéticos. Mediante el mecanismo dual de inspiración literaria y revisión constante de la tradición y de las fuentes de inspiración, se desarrolla una creación consciente de su tiempo y en búsqueda constante de nuevos hitos artísticos.

En los textos de la primera mitad del s. XIX se recurre a la écfrasis y a la personificación de ciudades y edificios como mecanismo efectivo de una narración descriptiva del entorno. A su vez, la arquitectura entendida como *memory device* permite que este entorno sea comprendido por un narrador y, por extensión, por un lector que sienten el mal de la modernidad, la pérdida de vínculo del individuo con el mundo. Sin embargo, estos recursos literarios en Viollet, Hoffmann, Poe, Bronte o Ruskin, mantienen en cierta medida la distancia entre el narrador y el hecho narrado. Esta distancia aleja al lector, establece un límite entre lo real y lo ficticio, y mantiene a la arquitectura narrativa en el ámbito de lo extraordinario.

Por el contrario, a través del pacto ficcional, la llamada novela realista de Flaubert y Maupassant propone una alianza entre narración y arquitectura para generar una ficción que permita vincularse con el mundo. Se ha visto como en Baudelaire, Verne y los Goncourt, el acto creativo individual, basado en lo que Sennet llama doctrina de la inmanencia secular, deviene el único medio para alcanzar este vínculo. En las últimas décadas del s. XIX, y reforzada por la importancia de la lectura y del texto literario en el mundo occidental, se desarrolla una arquitectura de carácter narrativo, en la que la creatividad individual se convierte en el rasgo fundamental de su generación. Los elementos arquitectónicos son imposibles de discernir de los recursos literarios y de la propia escritura artista, en esta voluntad de crear una ficción que se convierta en certeza de una relación del sujeto con el mundo.

246 Huysmans, *A contrapelo*, p.182.

247 Lorrain, *Le vice*, p. 147.

248 Ibid., 229-30.

3. Memoria, creación y proyecto

Proust

En 1880, John Ruskin publica *The Bible of Amiens*, extenso ensayo sobre la principal catedral del llamado “segundo período” del gótico francés. En una prosa análoga a la de *The Stones of Venice*, Ruskin trata de transmitir al atareado viajero decimonónico, cuya ciudad de origen está dominada por el tren y las grandes avenidas, aquello que revela la catedral francesa. Como ya hiciera en sus escritos anteriores, la explicación del edificio no se reduce a una simple descripción formal del mismo y una enumeración de sus partes. Para Ruskin, el edificio sólo es comprensible si se conoce toda la historia que hay tras él, aunque ello suponga remontarse mil años en el tiempo. La ciudad, el conjunto del edificio y cada uno de sus ornamentos son explicados a través de este método en el que se mezcla geografía, religión, historia y leyenda. Ruskin enfatiza su indiferencia ante la veracidad de los hechos religiosos, los datos históricos o las leyendas que llevaron a la construcción de la catedral. Para él, todos ellos tenían en el momento de la construcción el mismo valor, que era el de animar el espíritu de sus constructores, llevándolos a realizar el mejor trabajo que les fuera posible. Este trasfondo cultural y mítico es el que justifica la belleza de la obra, partiendo de la premisa de que en la Europa medieval existía una continuidad absoluta entre el pensamiento, el sujeto y la creación artística.

En *Abitare nel Moderno*, Francesco DalCo afirma que Ruskin observa la ruptura entre el mundo, el hombre y el arte. En consecuencia, en sus libros teóricos pregona el sacrificio “a la antigua” como mecanismo para reunir estos tres elementos que la modernidad ha disociado. El proyecto, continúa DalCo, será el elemento de coordinación de aquello que al parecer ha sido dispersado: “**la memoria, la historia, la técnica, los estilos, los lenguajes**”.²⁴⁹ Pero, si bien Ruskin evidencia el problema y señala sus causas, no llega a concretar una propuesta para el restablecimiento de estos vínculos, ahora rotos, más allá de la nostalgia que recorre sus escritos. Su vocación de narrador le lleva a sugerir apasionadamente al lector que recupere el amor, el sacrificio y la religiosidad del constructor medieval. Mediante este método, Ruskin asegura la posibilidad de una percepción sensata y fiel de un edificio que, levantado en la noche de los tiempos, podría ser completamente *ininteligible* para el hombre moderno. En el campo de la creación artística, en cambio, la distancia entre el ferrocarril y la catedral gótica se mantiene como un abismo infranqueable, el cual Ruskin no sabe o no quiere salvar.

Cuando en 1900 Marcel Proust acomete la traducción al francés de *The Bible of Amiens*, había publicado únicamente una serie de artículos y escritos en la prensa nacional, que fueron en gran parte

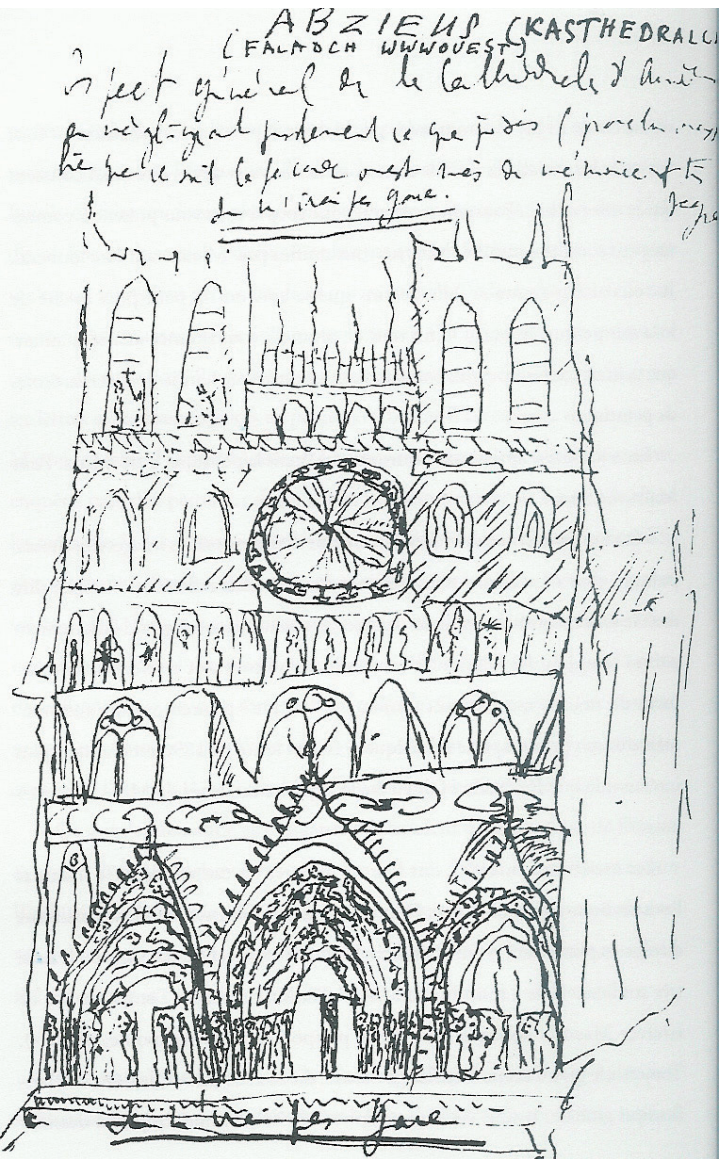
249 DalCo, *Abitare*, p. 83. T. d. A.

recopilados en el libro *Les plaisirs et les jours*, de 1896.²⁵⁰ En estos escritos, Proust se muestra plenamente ubicado en la estética decadente, especialmente bajo la intensa influencia del conde Robert de Montesquiou. Los cuentos reflejan un cuidado absoluto por las relaciones sociales. La sensibilidad artística y el gusto son una clara herencia del *dandismo* de Montesquiou. Sin embargo, los relatos resultan a menudo insulsos, dada la ausencia de argumento y el tanteo infructuoso para lograr una revelación que surja de la potencia de la escritura. Una narración excesivamente fijada en el mundo de la sociedad, apenas consigue transmitir algunas ideas interesantes que, *a posteriori*, pueden relacionarse con las que Proust desarrollará con mayor profundidad en *La Recherche*.

En el mismo período, Proust dedica una serie de escritos a la persona de Robert de Montesquiou.²⁵¹ En ellos, Proust enfatiza los elementos que ha extraído del que fuera árbitro de la moda del París del cambio de siglo, y que es generalmente citado como inspiración del Des Esseintes de Huysmans, el M. Phocas de Lorrain o incluso el Charlus del propio Proust.²⁵² Para Proust, el verdadero valor de Montesquiou como escritor es el sentido dado a los nombres, y el hecho de que éstos siempre se presentan ligados a una realidad, a un pedazo de historia, actuando no como meros sustantivos, sino como signos del mundo real. A través de su exquisito conocimiento de cada uno de los elementos que conforman su sensibilidad estética, Montesquiou domina por completo el nombre con el que designar el mundo que le rodea. Tratando de esta forma el pasado y el mundo, Proust equipara el historiador al poeta *“en esta ocasión el poeta se convierte en historiador, mas el historiador sigue siendo poeta”*.²⁵³ En otro texto de 1905, Proust recurre a una cita de Ruskin para mostrar la mayor virtud de Montesquiou, la de hallar en cada palabra ese “abismo del pasado” que en ella queda contenido:

*El verdadero escritor, ha dicho Ruskin, debe conocer a fondo la genealogía y el armorial de las palabras, saber exactamente las funciones a las que han sido llamadas a cumplir en la nobleza nacional del vocabulario, qué alianzas han contraído entre ellas, en qué medida son recibidas.*²⁵⁴

Tras leer *Ruskin et la religion de la Beauté*, de Robert de la Sizeranne, e inducido por Marie Nordlinger, prima del músico Reynaldo Hahn, en 1900 Proust decide traducir *La Biblia de Amiens* de Ruskin. Para llevar a cabo esta traducción, que le ocupará más de cinco años, Proust realizará viajes a las principales catedrales de Francia. Además de los textos de Ruskin, Proust lleva como guía de viaje el libro de Emile Mâle *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, en una edición de 1902.²⁵⁵ En el título de su primer capítulo *“L'iconographie du moyen age est une écriture”*, Mâle revela claramente el vínculo entre forma y escritura que domina su interpretación del gótico francés. A partir de esta premisa, a la que Mâle suma los conceptos de símbolo y de número ligados a



M. Proust. Dibujo de la fachada principal de la catedral de Amiens, hacia 1900

todo elemento arquitectónico, el libro desarrolla un análisis exhaustivo de cada uno de los aspectos del arte religioso. Como ya sucediera en la escritura de Ruskin, cada detalle exige a Mâle una revisión rigurosa de su carga simbólica, que permite leerlo con amplitud y ponerlo en relación con todo el edificio. En su conclusión, Mâle se engarza con la tradición francesa del s. XIX en la interpretación de la catedral:

Victor Hugo, en uno de los capítulos de Nôtre-Dame de Paris, donde la luz se mezcla con las sombras, dijo: « En la edad media no pensó nada importante que no escribiera en piedra”.

254 Ibid., p. 76. T. d. A.

255 La influencia del libro de Mâle en el joven Proust ha sido tratada en Sollers, *L'oeil*; y en Gamble, *Proust*.

250 En adelante, toda la cronología asociada a datos biográficos de Marcel Proust en la presente tesis se basa en la biografía de Tadié, Marcel Proust.

251 Recogidos en Montesquiou, *Professeur*.

252 Según, entre otros, Praz, Jouve, Silvermann, Thiébaud.

253 Montesquiou, *Professeur*, p. 66.

Nosotros hemos demostrado laboriosamente que el poeta sintió con la intuición de un genio. Victor Hugo estaba en lo cierto: la catedral es un libro.²⁵⁶

Aun así, Mâle relaciona directamente la interpretación del gótico de Hugo con la de Viollet-le-Duc, basadas ambas en el mito de un constructor independiente, liberado del yugo de la Iglesia, visión que Mâle considera falsa.²⁵⁷ En oposición a esta interpretación excesivamente idealizada, afirma que su libro se ha ocupado de demostrar científicamente todo lo contrario: *que el arte religioso medieval es fruto de un denso entorno cultural, espiritual y social que es posible reconocer en cada uno de sus elementos.*²⁵⁸

Esta interpretación, más cercana sin duda a Ruskin o al Huysmans de *La Cathédrale* que al primer romanticismo francés, debió resultar de un interés insondable al joven Proust. A pesar de no reconocerlo como referente,²⁵⁹ Mâle se alía con el pensamiento de Ruskin al presentar la arquitectura como memoria y esta última como depósito certero de la vida y de la sociedad. Los numerosos dibujos copiados o calcados del libro²⁶⁰ muestran la intensidad con la que Proust lee esta arquitectura, entendida como condensación de un conjunto de elementos pendientes de ser descifrados sobre el papel. Cuando la traducción de Proust de *La Bible d'Amiens* se publica definitivamente en 1904, se edita con un extenso prefacio formado por cuatro capítulos y de un centenar de páginas de extensión. En él puede observarse un desarrollo de esta idea histórica y simbólica de la arquitectura, adquirida en sus visitas al gótico francés y en sus lecturas de Ruskin y Mâle. Partiendo de la idea de Ruskin, Proust afirma:

*Pero ya es tiempo de llegar a lo que Ruskin llama más particularmente la Biblia de Amiens, al Pórtico Occidental. La palabra Biblia es tomada aquí en un sentido estricto, no figurado. El pórtico de Amiens no es un libro de piedra, una Biblia de piedra, tan solo en el sentido vago en que lo habría calificado Victor Hugo: es “la Biblia” en piedra.*²⁶¹

Más allá de la lectura de Hugo, reafirmada todavía en parte por Mâle, Proust enfatiza en estas líneas el carácter esencial de la trasposición de literatura a arquitectura. El paso de una disciplina a la otra no se advierte en la mera lectura de una serie de palabras construidas en piedra, sino que tiene un carácter fundamental, pues la catedral gótica comparte con la Biblia su misma naturaleza. La esencia del mensaje religioso se transmite por igual a través de las sagradas escrituras como mediante la construcción medieval. En el tercer capítulo del prefacio, Proust reconoce de nuevo el valor del rastro de vida y de la historia en la generación de la forma revelado por Ruskin:

M. de La Sizeranne ha traducido admirablemente una página en la que Ruskin nos muestra cómo las líneas maestras de un árbol nos dejan ver qué árboles nefastos lo han incli-

256 Mâle, *L'art*, p. 395. T. d. A.
257 Ibid., p. 399.
258 Ibidem.
259 Gamble, *Proust*, pp. 79-82.
260 Recogidos en Sollers, *L'oeil*.

261 Ruskin, *La Biblia*, p. 78.

*nado, qué vientos lo han atormentado, etc. La configuración de una cosa no es solamente la imagen de su naturaleza, es la palabra de su destino y el trazado de su historia.*²⁶²

Sin embargo, en las siguientes páginas, Proust tratará de mostrar ciertas limitaciones en la propuesta de Ruskin. En su opinión, el escritor inglés “peca”²⁶³ al confiar toda su interpretación de la obra artística o arquitectónica a la precisión con que estas transmiten el texto sobre el que están basadas. Según Proust, Ruskin entiende toda expresión artística, a la manera de Carlyle, como “traducción” de unas ideas, sin distinguir la calidad de esta traducción. Para Ruskin, la calidad artística dependerá, en definitiva, de la bondad de las ideas que la motivan. Según Proust esta lectura deja fuera el valor de la inspiración, en la que el genio se distingue por completo del resto de los humanos. Para resolver el conflicto generado por esta apreciación, Proust distingue el valor de la obra de arte en sí, según el fin con que ha sido creada, del valor dado por el crítico. Como ya hiciera Wilde en *The Critic as Artist*,²⁶⁴ Proust define como héroe del proceso artístico la persona cuya sensibilidad es capaz de transmitir los valores de una obra:

*Un día, un hombre para el que no hay muerte, para el que no hay infinito material ni olvido, un hombre que, arrojando lejos de sí esa nada que nos oprime para ir a buscar las metas que dominan su vida, tan numerosas que nunca podrá alcanzarlas todas, mientras no aprenda a pasarse sin ellas, ese hombre ha venido y, entre esas olas de piedra en las que cada espuma parecía asemejarse a las otras, viendo allí todas las leyes de la vida, todos los pensamientos del alma, y nombrándolos por su nombre, dijo: “Ved, es esto, es eso”. (...) Y es un pensamiento de escultor, en efecto, el que ha sido captado aquí, en su gesto, por la inmovilidad de la piedra. Me emocioné al encontrarla allí; nada de lo que ha vivido muere, ni el pensamiento del escultor ni el pensamiento de Ruskin.*²⁶⁵

El prefacio finaliza con una potente afirmación, en la que Proust parece recoger toda la sensibilidad *artiste* propia del fin de siglo francés. La obra de arte en sí, como producción humana, no tiene valor absoluto y se perdería en el tiempo de no ser por la existencia de un hombre de gusto que la vuelva al mundo. Dado que el pasado es remoto e inalcanzable, el único modo de volverlo a presentar ante nosotros es a través de la construcción de una ciencia basada en la sensibilidad artística:

*No podemos ya cantarlas por haber ignorado la sabia advertencia de Goethe de que no hay poesía más que de las cosas que todavía se sienten. Pero, si no podemos volver a despertar las llamas del pasado, queremos al menos recoger sus cenizas. A falta de resurrección que escapa a nuestro poder, con la memoria helada que de esas acosas hemos conservado –la memoria de los hechos, que nos dice “eras así” sin permitirnos volver a serlo, que nos afirma la realidad de un paraíso perdido en lugar de devolvérselo en un recuerdo-, queremos al menos describirlo y constuir una ciencia.*²⁶⁶

262 Ibid., p. 98.
263 Proust, *Pastiches*, p. 165.
264 Incluido en Wilde, *Intenciones*.
265 Proust, *Pastiches*, pp. 111-12.
266 Ibid., p.206.

Ruskin, a través de la búsqueda de concreción absoluta, mezclada con una potente capacidad narrativa, vuelca sobre la arquitectura todo el rastro de pasado y vida. Sin embargo, como apunta primero DalCo y posteriormente Tadié, el escritor inglés es estéril en su propuesta creativa, al no ser capaz de asumir la distancia entre el entonces y el ahora.²⁶⁷ Mâle profundiza en la idea de concreción de Ruskin, alejándose de una visión idealizada o abstracta y presentando una lectura densa de la arquitectura, la cual se muestra siempre pendiente de ser ampliada por más datos y revelaciones. Sobre este fondo común, Proust va más allá de la propuesta de Ruskin y Mâle, mezclándola con la sensibilidad artística apuntada en su interpretación de la obra de Montesquiou. Proust muestra la confianza plena en la creatividad del sujeto, en la línea de la estética *artiste* del fin de siglo. Como se ha mostrado en los capítulos anteriores, esta concepción de la creación artística parte de la memoria y de la vida como desencadenante, pero consigue liberarse de su influencia exclusiva al primar, por encima del valor histórico de un objeto o un edificio, la sensibilidad con la que éstos son interpretados y transportados a un espacio cuya única regla es el gusto del sujeto. Según esta interpretación del arte, será este gusto individual, y no el valor intrínseco de cada uno de los elementos, el que asegura la belleza a la obra artística. El resultado de aplicar esta lectura artística, por encima de la meramente histórica o de memoria, es lo que convertirá la creación en el único elemento ciertamente “bello” de toda obra. El proyecto que Proust defiende en el último párrafo del prólogo a *La Bible d'Amiens* es el verdadero fruto artístico, mientras que la catedral es sólo pasado, pura materia prima.

Alrededor de los mismos temas se desarrolla el artículo *La mort des cathédrales*, que Proust logra que se publique en la primera plana del periódico conservdor *Le Figaro* el 16 de agosto de 1904. El texto es una apasionada respuesta al proyecto Briand, que preveía la desafección de las catedrales francesas en un período de cinco años.²⁶⁸ El escrito debe enmarcarse dentro de la profunda tensión en torno al respeto al patrimonio religioso, asunto que se dirimía desde hacía más de un siglo en toda Francia y en el que los artistas y escritores tuvieron un importante papel.²⁶⁹ Esta tensión se recrudece a principios del s. XX y tendrá a Maurice Barrès como una de sus principales figuras, a las que cabe sumar autores como Huysmans, con *La Cathédrale*, de 1898, o Auguste Rodin, con *Les cathédrales de France*, de 1914. Tras la Primera Guerra Mundial y sus nefastas consecuencias en el patrimonio religioso de la Ille de France, esta corriente de respeto al legado arquitectónico aglutinó de forma unánime a la sociedad francesa. Pero, más allá de las implicaciones políticas del texto de Proust, merece la pena transcribir aquí sus primeras líneas, pues muestran plenamente una visión de la arquitectura que trasciende lo espacial. Mediante un sugerente recurso de política ficción, Proust nos relata el mundo futuro en una sociedad cuyas catedrales no sean más que construcciones:

267 DalCo, *Abitare*, p. 78; y Tadié, *Proust et le roman*, pp. 230-33.

268 Tadié, *Proust I*, p. 747.

269 Tratado extensamente en Béghain, *Guerre*.

*Supongamos por un momento el catolicismo extinguido tras siglos, perdidas las tradiciones de su culto. Solas, monumentos convertidos en ininteligibles, de un credo olvidado, subsisten las catedrales, desafectadas y mudas. Un día, los sabios llegarán a reconstituir las ceremonias que se celebraban antaño, por las cuales esas catedrales habían sido construidas y sin las cuales no se puede hallar más que una carta muerta; entonces los artistas, seducidos por el sueño de devolver la vida esos barcos callados, querrán rehacer por una hora el teatro del drama misterioso que en ellos se desarrollaba, en medio de los cantos y los perfumes, poniendo en marcha, en una palabra, para la misa y las catedrales, lo que los liberales han realizado por el teatro de Orange y las tragedias antiguas. Ciertamente el gobierno no dejaría de subvencionar tal tentativa. Lo que han hecho los félibres por las ruinas romanas, no lo harán por los monumentos franceses, por esas catedrales que son la más alta y más original expresión del genio de Francia.*²⁷⁰

Proust carga a la catedral con toda la liturgia, con todo el drama de la sociedad que la construyó, a fin de defender el patrimonio arquitectónico. Con este recurso apela a la capacidad que tiene la narración de la arquitectura de hacer comprensible el pasado y el mundo. El lector de *Le Figaro* en 1904, conocedor del valor rememorante de la arquitectura narrativa, comprendió con claridad que la llamada de Proust no era por la desaparición de unos edificios, sino por la desaparición misma de la historia, sea ésta la de una nación o la de un individuo.

La idea de la creatividad individual y la escritura como únicos medios para alcanzar la belleza, expuesta por Proust en el prefacio de *La Biblia de Amiens* y en el artículo para *Le Figaro*, alcanzan carácter de propuesta arquitectónica en la segunda y última traducción que Proust hace de Ruskin, *Les Sésames et le lys*. La traducción debía tener un prólogo, *Journées de lecture*, que acabó de nuevo convirtiéndose en un verdadero ensayo de estética. Proust no se limita a presentar el pensamiento de Ruskin, sino que utiliza las conferencias del escritor inglés para construir su noción de lo que debe ser la creación artística y literaria. En dos fragmentos del prólogo, Proust se centra en la arquitectura y en la decoración interior, y describe, como habían hecho Poe o Baudelaire, cuáles son los elementos básicos de su habitación ideal:

*Las teorías de William Morris, que con tanta constancia han sido aplicadas por Maple y los decoradores ingleses, dictamonan que una habitación no puede ser hemorsa más que a condición de contener exclusivamente aquellos objetos que nos sean de alguna utilidad, y que cualquier cosa útil, ya fuera un simple clavo, no tiene que estar disimulada, si no bien vista. A la cabecera de la cama de armazón de cobre y sin ningún adorno, en las paredes desnudas de estas higiénicas habitaciones, algunas reproducciones de obras maestras. Juzgándola con los principios de esta estética, mi habitación no era hermosa en absoluto, pues estaba repleta de objetos que no podían servir para nada y disimulaba públicamente, hasta convertir su usos en algo extraordinariamente complicado, los que servían para algo. Pero eran precisamente aquellos objetos que no estaban en función con mi comodidad, si no que más bien parecían haber llegado allí por capricho, los que hacína que mi habitación me pareciese hermosa...*²⁷¹

270 Proust, *Pastiches*, p. 208.

271 Proust, *Sobre*, p. 14.

Aquello que hace bella su habitación no tiene nada que ver con la funcionalidad o la distribución espacial. Al contrario, son justamente las cosas que no responden a su comodidad y que “han venido” a su habitación, las que la convierten en algo bello. Seguidamente, Proust empieza a inventariar cuáles son estos elementos inútiles:

Aquellas enormes cortinas blancas que ocultaban a las miradas la cama, escondida como en el interior de un santuario; el revoltijo formado por el edredón de muselina, el cubrecama de flores, la colcha bordada, las fundas de almohada de batista, bajo la que desaparecía el día, como un altar en el mes de María bajo los festones y las flores, y que, al anochecer, para poder acostarme, depositaba con precaución sobre un sillón donde consentían en pasar la noche; al lado de la cama, la trinidad compuesta por un vaso con motivos azules, un azucarero parecido y una vasija (siempre vacía desde el día siguiente a mi llegada, por orden de mi tía que temía que la “derramase”), especies de instrumentos de culto –casi tan santos como el precioso licor de azahar que había junto a ellos en un frasco de cristal– que nunca me hubiera permitido profanar ni pensado en la posibilidad de utilizarlos para mi uso personal, como si se tratara de cálices consagrados, pero que observaba detenidamente antes de desnudarme, por miedo a volcarlos con un falso movimiento (...)”²⁷²

Lo que al comienzo parece tratarse de una mera sucesión de objetos, se convierte, a medida que avanza el texto, en una cálida y viva descripción de los elementos. Este recurso utilizado por Proust remite al R. L. Stevenson de la casa ideal o a las ilustraciones de Beardsley para *Salomé*, en las que la arquitectura como composición espacial parece no ser suficiente para transmitir los valores que los autores ven en ellas. Algo parecido sucede también en el proyecto de estudio sobre el ornamento de Antoni Gaudí, de 1878.²⁷³ Tras proponerse hacer “estudios serios de ornamentación”, Gaudí inicia una relación de ideas y ejemplos sin una estructura clara, en la que se mezclan carácter y uso, poesía y material, historia y tecnología. El texto debe interpretarse más por la potencia reveladora de sus palabras y la pasión transmitida en cada frase, que como tratado sistemático de ornamentación. De la misma forma, el recurso de Proust a comparaciones, personificaciones y frases subordinadas convierte el texto en una écfrasis a la manera en que la interpreta Krieger en la escritura decimonónica, en que el texto se libera de una mera relación descriptiva del objeto visual. La écfrasis, transformada en el inventario animado de los Goncourt, persiste en el texto del joven escritor francés, profundizando en la idea de sensibilidad asociada a la arquitectura narrativa.

Una vez establecido este principio de belleza a través del gusto individual, en un momento posterior, Proust muestra cómo el recurso de asunción del entorno mediante la narración no sólo puede aplicarse en el ámbito de la habitación privada:

Por lo que a mí respecta, sólo soy capaz de vivir y de pensar en una habitación donde todo es producto de la creación y del lenguaje de unas vidas profundamente diferentes

²⁷² Ibid., pp. 14-5.

²⁷³ En Gaudí, *Escritos*, y tratado en el prefacio de Lahuerta a la edición italiana de Electa.

a la mía, de un gusto opuesto al mío, donde no pueda encontrar nada que me recuerde a mi pensamiento consciente, donde mi imaginación se exalta sin tiéndose zambullir en las profundidades de una personalidad extraña; y no me siento feliz más que cuando pongo los pies –bien sea en el Paseo de la Estación, en el Puerto o en la Plaza de la Iglesia– en uno de esos hoteles de provincia de interminables corredores fríos, donde el viento que entra de la calle hace inútiles los esfuerzos del calorífero, donde el plano ampliado del distrito es como mucho la única decoración de sus paredes, donde cada ruido sólo sirve para poner de manifiesto el silencio que rompe, donde las habitaciones conservan un olor a cerrado que la ventilación no logra suprimir, y que las fosas nasales aspiran cientos de veces, excitando la, imaginación, que se siente fascinada, que lo toma como modelo e intenta recrear en ella todos los pensamientos y los recuerdos contenidos en ese olor; donde al anochecer, cuando uno abre la puerta de su habitación, tiene la sensación de violar toda la vida que se ha quedado allí dispersa, de tomarla atrevidamente de la mano cuando, una vez cerrada la puerta, pasamos a su interior, nos acercamos a la cama o a la ventana; de sentarse en una especie de libre promiscuidad con ella sobre el canapé fabricado por el tapicero de la capital imitando lo que él creía que era la moda de París; de tocar por doquier la desnudez de aquella vida con el propósito de sentir la emoción de su familiaridad, dejando por todas partes sus objetos personales, enseñoreándose de esa habitación llena hasta los topes del alma de sus antiguos inquilinos y que conserva hasta en la forma de los morillos de la chimenea y los dibujos de las cortinas la huella de su sueño, caminando con los pies descalzos sobre su irreconocible alfombra; entonces, aquella vida secreta, uno tiene la sensación de encerrarla consigo cuando se decide, temblando de emoción, a echar el cerrojo; de acompañarla hasta la cama y de acostarse finalmente con ella entre las inmensas sábanas blancas que os ocultan el rostro, mientras que, muy cerca, la iglesia, hace sonar por toda la ciudad las horas del insomnio de los moribundos y los enamorados.”²⁷⁴

Proust desarrolla un verdadero mecanismo de apropiación del espacio que, como se ha demostrado anteriormente, no se ciñe a la morada como refugio. La lectura histórica o de recuerdo no es más que una de las vertientes con que el escritor francés se aproxima a la arquitectura. Sobre ella se suma una percepción cuya raíz se halla en la relación directa del habitante con su entorno, a la manera de la sensibilidad llamada decadentista. Esta relación representa el extremo arquitectónico de la sensibilidad *art pour l’art*, en la que el gusto subjetivo se erige como base de la estética. La existencia de un fondo común de literatura y arquitectura en el cambio de siglo, en que ambas son concebidas como depositarias únicas de la memoria, aparece de nuevo en Proust:

Una tragedia de Racine, un volumen de las memorias de Saint-Simon se asemejan a hermosas piezas que hoy día ya no se hacen. El lenguaje en el que han sido esculpidas por grandes artistas, con una libertad que hace brillar su delicadeza y brotar su fuerza innata, nos conmueve como la contemplación de determinados mármoles, hoy desusados, que empleaban los artesanos de antaño. Sin duda en alguno de esos viejos edificios la piedra ha conservado fielmente el pensamiento del escultor, pero también, gracias al escultor, la piedra, de una especie hoy día desconocida, nos ha sido conservada, engalanada con todos los colores que él ha sabido extraer de ella, que ha sabido descubrir y armonizar.

²⁷⁴ Ibid., pp. 19-20.

*Es realmente la sintaxis usual en la Francia del siglo XVII –y en ella las costumbres y maneras de pensar hoy desaparecidas– lo que buscamos en los versos de Racine. Son las formas mismas de esa sintaxis, desveladas, respetadas, embellecidas por un cincel tan noble y tan delicado como el suyo, lo que nos conmueve en esos giros de lenguaje familiares hasta la originalidad y la audacia un trazo rápido o volver para atrás en hermosas líneas quebradas, el brusco perfil. Son estas formas caducas, sacadas de la vida misma del pasado, lo que va-mos a visitar en la obra de Racine, lo mismo que si se tratara de una ciudad antigua que se conservase intacta. Experimento en su presencia la misma emoción que ante esas formas desaparecidas, también ellas, de la arquitectura, que no podemos admirar ya más que en los raros y magníficos ejemplares que nos ha legado el pasado que las modeló: como las viejas murallas de algunas ciudades, los torreones y las almenas, los baptisterios de las iglesias; como junto al claustro, o bajo el osario del atrio, el pequeño cementerio olvidado al sol, entre sus mariposas y sus flores, la Fuente funeraria y el Farol de los muertos.*²⁷⁵

Proust renueva aquí la comparación de la literatura con la arquitectura como *miroir de la vie*, expuesta por Frank en su libro *Litterary architecture*. Para Proust, literatura y arquitectura se aúnan para formar el rastro más certero del pasado, sea éste el del propio individuo o el de toda la humanidad. *Sur la lecture*, última de las traducciones de Proust, refleja claramente la influencia de Ruskin y Mâle en esta concepción de la arquitectura como *memory device*. Tanto en Ruskin como en Mâle, la arquitectura histórica debía ser admirada e interpretada, con el fin de alcanzar una verdad que subyacía tras ella. El elemento fundamental en su análisis de la arquitectura era, pues, esta idea original que la arquitectura permitía desvelar, y que la modernidad supuestamente había perdido. Pero, como muestran los pasajes sobre Morris y el hotel de provincias, esta transmisión de pasado no se convierte en una sensibilidad estática, sofocada por la historia, de la que el espectador moderno se convierte en un simple receptáculo. Sobre esta base de la arquitectura como rastro y memoria, Proust desarrolla la inquietud artística del cambio de siglo, en la que el sujeto se erigía como máximo valedor de la creatividad. La concepción de que aquél que creara según su más profunda sensibilidad se convertía en un artista, fue apuntada en los poemas en prosa de Baudelaire o en el comentario sobre el capitán Nemo del narrador de *Vingt mille lieues sous les mers* de Verne. La *Peacock room* de Whistler y la *maison artiste* de los Goncourt presentan por primera vez esta concepción plasmada en una casa real, rompiendo por completo el límite entre la realidad y lo extraordinario. Pero será en las novelas de Huysmans, Stevenson y Lorrain donde se concreta el proyecto arquitectónico que entiende la creatividad subjetiva como único medio de alcanzar la verdad. En todos estos ejemplos subyace la influencia en la literatura del cambio de siglo de la concepción filosófica del arte como mecanismo de acceso a la sabiduría que Arthur Schopenhauer desarrolla en *Die Welt als Wille und Vorstellung*.²⁷⁶ La influencia de la estética de Schopenhauer en Proust, tratada por Samuel Beckett en su ensayo sobre el escritor francés, reforzaría esta línea que atraviesa el s. XIX

275 Ibid., pp. 63-66.

276 Llovet, *Teoría*, p. 102; DalCo, *Abitare*, p. 120; y Tadié, *Littérature*, p. 563-64.

y que Proust recoge en sus primeros escritos.²⁷⁷ De Schopenhauer, Proust adquiriría esta concepción de que las artes no son una representación de la idea, sino que son la idea misma,²⁷⁸ aspecto que se tratará en la segunda parte de la presente tesis.

La gran transformación desarrollada por Proust en los años que dedica a prologar y traducir los textos de Ruskin se halla en la certeza de que tanto literatura como arquitectura del pasado son un fondo esencial sobre el cual se erigirá la creación artística. Mediante la interpretación de los objetos del mundo, se desarrollará la capacidad creadora del artista, que, si bien está alimentada por el pasado, no depende de él. El núcleo del arte se halla en la creación y no en la interpretación del pasado, pues, como afirma Proust, “*la lectura se encuentra en el umbral de la vida espiritual; puede introducirnos en ella; pero no la constituye.*”²⁷⁹ Es el mecanismo de creación, el rastro del gusto personal vertido por el artista sobre la obra, lo que resultará el carácter fundamental e inconfundible de toda obra de arte.

277 Beckett, *Proust*, p. 105.

278 Fraisse, *L'oeuvre*, p. 57; Acheson, *Beckett*, p. 167.

279 Proust, *Sobre*, p. 39.

Rilke

En su novela autobiográfica de 1898, *Ewald Tragy, alter ego* de Rainer Maria Rilke, describe una habitación de alquiler que contiene elementos similares a la descrita por Proust en *Journées de lecture*. Sin embargo, el personaje de Rilke no consigue salvar la distancia que los objetos de la habitación parecen mantener hacia su persona :

*Pero, por mucho que se esfuerza en ello, queda algo frío y hostil en las cosas, y muchas veces al anochecer tiene la sensación como si con él viviera alguien que, sin hacer caso de su presencia, utiliza todos los objetos, los cuales están también a su plena disposición.*²⁸⁰

El pasaje de *Ewald Tragy* ha sido interpretado como un reflejo evidente de la pérdida de vínculo del sujeto moderno con el entorno. El único vínculo posible entre el mundo burgués y la realidad es el intercambio mercantil plasmado en el contrato de alquiler. Pero en absoluto esta transacción puede aspirar a aprehender algo del entorno, únicamente a poseerlo como mercancía.²⁸¹ La casa ha dejado de ser un espacio en relación con su habitante. Si la morada, vínculo último entre individuo y mundo, ha quedado también mancillada por la mercancía, es que el destino del hombre es errar sin hogar.

En este mundo en que el vínculo entre sujeto y entorno se ha perdido, el joven Rilke percibe la fractura existente en la propia creación artística. Rilke profundiza en el tema de la creación artística en sus *Briefe über Cézanne*, que publica en 1907. A raíz de la exposición en el *Salon d'Automne* de París de ese mismo año, dedicada a Paul Cézanne, fallecido en 1906, Rilke desarrolla una relación epistolar con su hermana. En las cartas, el poeta desgrana los elementos que le han impactado del pintor francés y elabora a partir de ellos unas bases de lo que debe ser la creación artística moderna. Basándose en el poema *Une Charogne*, de Baudelaire, incluido en *Les Fleurs du Mal*, de 1857, al que Rilke se referirá también en sus *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, el poeta teoriza sobre un arte que debe tender a la máxima objetividad, liberado de las cadenas de la representación de la realidad.

*Sin esta poesía, toda la evolución hacia el decir objetivo, que ahora creemos reconocer en Cézanne, no habría podido levantar el vuelo; primero tenían que estar allí esos versos en su inexorabilidad.*²⁸²

Según Rilke, lo que Cézanne consigue en sus obras a través del trazo de su pintura, de la separación entre proceso artístico y realidad representada, es lo que él trata de plasmar en sus poemas, en busca de una "parecida objetividad". La separación del mundo, el aislamiento percibido por Tragy en el pequeño apartamento múnichés, no pueden tener otra salida que la objetividad a través del uso de lenguaje. Y a

partir de esta concepción, la única novela publicada por Rilke en vida, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, de 1910, está repleta de momentos y metáforas que enfatizan la distancia entre sujeto y entorno. En *Malte*, el *alter ego* del poeta es un joven danés que reside durante una temporada en París, como hiciera el propio Rilke, y que dedica sus días a deambular por la ciudad, a la manera del *flâneur* decimonónico. Un conocido pasaje de la novela refleja de forma certera la ruptura existente entre el espíritu del joven y la ciudad que le acoge. En él, Rilke explica la impresión que causa en Malte una medianera derribada que éste ve en uno de sus solitarios paseos:

*No sé si ya he dicho que me refiero a esas paredes. Pero, por decirlo así, no era la primera pared de las casas existentes (como se habría podido suponer sin embargo), sino la última pared de las casas derrumbadas. Se veía su lado de dentro. Se veían en los diferentes pisos paredes de habitaciones en que todavía estaban pegados los empapelados, y aquí y allá, el arranque del suelo o del techo. Junto a las paredes de los cuartos quedaba todavía a lo largo de todo el muro un espacio blanco sucio, y por éste salía la bajada abierta y mohosa de los tubos de los retretes, en movimientos indeciblemente repugnantes, gusanientos, como de digestión.*²⁸³

La objetividad con la que Rilke se aproxima a los restos putrefactos de la medianera, análoga a la *Charogne* del poema de Baudelaire, desencadena una metonimia del edificio que ya no existe, en la que el elemento aislado de la medianera permite construir la totalidad del mismo:

*Pero, lo más inolvidable eran las paredes mismas. La terca vida de estas habitaciones no se había dejado destrozar. Todavía estaba ahí, se agarraba a los clavos que habían quedado; estaba en el palmo de suelo restante, estaba acurrucado en los arranques de los rincones, dónde todavía había un poco de interior. Se podía ver que estaba en el color que se había transformado despacio, año tras año: el azul, en verde mohoso, el verde en gris, y el amarillo en blanco renunciante, pudriéndose.*²⁸⁴

La metonimia no se limita a una recreación espacial de la construcción desaparecida, sino que apela directamente a la vida en ella transcurrida. Rilke amplía la descripción de la medianera a modo de écfrasis, permitiendo que esta desencadene la narración de los sucesos pasados ligados al edificio:

Y de esas paredes que habían sido azules, verdes y amarillas, que estaban enmarcadas por las molduras de los muros medianeros destrozados, salía el aire de esa vida, el terco, perezoso, demorado aliento, que todavía no había disipado ningún viento. Allí estaban las melodías y las enfermedades y lo exhalado y el humo añejo y el sudor que brota bajo los sobacos y hace pesados los trajes, y lo agrio de las bocas y olor almidonado de los pies fermentados. Allí estaba lo agrio de la orina y el quemado del hollín y el vaho gris de las patatas, y el hedor pesado y resbaloso de la manteca envejecida. El olor dulce y largo de los niños de pecho descuidados estaba allí, y el olor de miedo de los niños que van a la escuela, y el bochorno de las camas de los muchachos que se hacen hombres. Y mucho se

280 Rilke, *Ewald*, p. 64.

281 Lahuerta, 1927, pp. 143-152.

282 Rilke, *Cartas*, p. 52.

283 Rilke, *Cuadernos*, p. 40.

284 Ibidem.

*había unido a ello, que venía de abajo, del abismo de la calle, que se evaporaba, y otra parte rezumaba desde arriba con la lluvia, que no es limpia sobre todas las ciudades. Y mucho habían añadido los vientos débiles, que se habían hecho suaves, que siempre se quedan en la misma calle, y aun quedaba mucho allí cuyo origen no se sabía. Pero ¿he dicho ya, que se habían destruido todos los muros menos el último? Ahora sigo hablando de este muro. Se dirá que he estado mucho tiempo delante de él; pero puedo jurar que eché a correr tan pronto como reconocí el muro. Pues eso es lo espantoso, que lo haya reconocido. Lo reconozco todo aquí y por ello entra en mí sin más: está en su casa dentro de mí.*²⁸⁵

Un análisis detallado del final del fragmento es esencial para revisar la interpretación más generalizada del citado pasaje de Rilke. Si bien su espanto ante la medianera le lleva a huir inmediatamente, se trata de un espanto provocado por el hecho de haber reconocido el espacio. Para Rilke no es un espacio abstracto y vacío, sino un lugar concreto que le permite, con el mero índice de la medianera, recrear todo un mundo.

Hay otro fragmento al principio de la novela, mucho menos conocido, en el que, al evocar la muerte de su abuelo, Malte recuerda la casa familiar en la que éste murió. El recuerdo en Malte no es el de un edificio, sino el de unos fragmentos sueltos de la casa familiar. Esta fragmentación de la vivienda familiar es utilizada por Rilke para asimilarla al espíritu confuso de su protagonista:

*Nunca he vuelto a ver luego la admirable casa, que pasó a manos extrañas cuando murió mi abuelo. Tal como la vuelvo a encontrar en mi recuerdo infantil elaborado, no es un edificio; está todo partido: aquí, un cuarto; allí, otro cuarto, y allí, un trozo de galería, que no une estos dos cuartos, sino que está conservado por sí mismo, como fragmento. De ese modo está todo roto en mí. Los cuartos, las escaleras, que bajaban con tanta circunspección, y otras escaleras estrechas, construidas en redondo, en cuya oscuridad se subía como la sangre por las venas; los cuartos de las torres, los balcones suspensos en lo alto, las azoteas inesperadas, a las que se era lanzado por una puertecita. Todo esto todavía sigue en mí y no cesará de estar. Es como si la imagen de esta casa hubiera caído en mí desde una enorme altura y se hubiera roto en mi fondo.*²⁸⁶

La fractura entre individuo y mundo se desencadena en Malte a través de la capacidad rememorativa de la arquitectura. El mismo joven que no es capaz de recordar la mansión familiar que se halla fragmentada en su fondo, huye de la impresión nerviosa que le transmite una anónima medianera parisina. Pero los dos ejemplos muestran el proceso especular de relación entre memoria y arquitectura, en el que la narración es un hecho fundamental. Mientras que la casa de la que no queda más que un muro permite a Rilke rememorar toda la narración vital, los recuerdos de la casa familiar desencadenan la reconstrucción de los fragmentos del edificio. Y en ambos casos el fragmento acaba con una asunción de la arquitectura por el sujeto. “La casa dentro de mí” o “la imagen de esta casa [que] hubiera caído en mí” muestran la voluntad de Rilke de erigir al sujeto como centro

de la concepción de recuerdo y arquitectura, en la que ambos fragmentos funcionan por simetría.

Rilke refleja el desarraigo del individuo en la gran ciudad moderna mediante vínculos paradójicos entre recuerdo, arquitectura y sujeto, en un dominio absoluto por parte del poeta alemán de estas constantes de la literatura finisecular. El protagonista en *Los cuadernos* parece haber perdido toda capacidad de control sobre su entorno. La tensión, la extrañeza, el espanto y el recuerdo encuentran en el sujeto su único referente y sobre él construye Rilke toda la percepción del mundo. Esta tensión, que llega a fatigar al joven estudiante, es fruto del abismo entre el entorno y el sujeto, que Rilke plasma más adelante en una metáfora de gran poder sugestivo. Malte relata un recuerdo de infancia en el que, tras horas de trabajo en su estudio y en medio de la oscuridad, su mano se libera de su cuerpo y empieza a actuar libremente. Esta imagen transmite la percepción de Rilke, que es a la vez ansia y temor, de una creación objetiva que ya no esté vinculada con su persona ni, en consecuencia, con el pasado. La intuición del decir objetivo que Rilke observa en Baudelaire y Cézanne, atormenta al joven Malte en medio de la metrópolis francesa en 1909. Esta intuición de objetividad no se cierra en el libro, pues son constantes en el protagonista los conflictos que evidencian la imposibilidad de abismarse en la plena objetividad. Y, de hecho, Malte utiliza recursos análogos a los de Proust en *Journées de Lecture* para la apropiación del espacio.

*(...) si no fuera pobre, me alquilaría otro cuarto, cuarto con muebles no tan usados por inquilinos anteriores como éste. Al principio me costaba trabajo realmente apoyar la cabeza en esta butaca, porque tiene cierta cavidad de gris grasiento en el forro verde, en que parecen encajar todas las cabezas. Tuve mucho tiempo la precaución de ponerme un pañuelo bajo el pelo, pero ahora estoy muy cansado para hacerlo; he encontrado que va muy bien y que el pequeño hoyo está hecho exactamente para mi nuca, como a medida.*²⁸⁷

Como sucedía con Proust en su prefacio a Ruskin de 1905, Rilke muestra cómo el joven Malte es todavía capaz de vincularse con el entorno a través de su intuición subjetiva. Este recurso intuitivo, subjetivo, liberado de todo peso de la tradición o del decoro, es paralelo a la capacidad creadora individual que se está desvelando como único medio de alcanzar la belleza. Pero no sólo mediante este recurso Rilke se sitúa en pleno contacto con los ejemplos literarios tratados hasta aquí. Al final de la novela, Malte viaja a Venecia. La ciudad que Viollet, Ruskin y tantos intelectuales de fin de siglo utilizaron como paradigma de la relación entre sujeto y entorno está ahora atestada de turistas y parece haber perdido aquella belleza mítica que todavía se podía percibir en el s. XIX. Sin embargo, a pesar de esta primera impresión, Rilke reedita en un fragmento la personificación de la ciudad que Viollet había utilizado en sus cartas de 1839, lugar común de la literatura a lo largo de casi un siglo:

285 Rilke, *Cuadernos*, p. 41.

286 Ibid., p. 22.

*La blanda Venecia y el opio de sus prejuicios y necesidades desaparece con estos soñolientos extranjeros, y una mañana está la otra ahí, la auténtica, despierta, frágil hasta quebrarse, nada soñada: la deseada en medio de la noche, sobre bosques sumergidos, obligada y poco a poco al fin existente Venecia: este cuerpo endurecido, limitado a lo más necesario, por el cual el arsenal, velando de noche, empuja la sangre de su trabajo; y el espíritu más penetrante y continuamente más ensanchado de este cuerpo, que fue más fuerte que el aroma de los países aromáticos: el sugestivo Estado que intercambió la sal y el cristal de su pobreza por los tesoros de los pueblos: el hermoso contrapeso del mundo que, hasta en su ornamentación, está lleno de energías latentes, que, como nervios, se ramifican cada vez más finas: esta Venecia.*²⁸⁸

Rilke utiliza numerosas correspondencias que atañen a todos los sentidos y que permiten a Malte comprender la real y “nada soñada” ciudad de Venecia. La Venecia de ornamentos que se expanden como nervios persiste en su capacidad de transmitir a Malte un remoto pasado, una idea de profunda espiritualidad. Rilke, que ansiaba la plena objetividad deambulando por las calles de París, halla en esta personificación de Venecia la clara oposición entre esta objetividad y la abstracción que comúnmente a ella se asocia. Como apreciaban en los mismos años Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal o Proust, Venecia no es sólo el depósito de cadáveres de la decadencia, sino que se revela como el núcleo en el que el sujeto moderno se expresa mediante la concreción absoluta y definitiva.

Mann, Hofmannsthal

La aproximación al decir objetivo del primer Rilke puede englobarse dentro de la corriente de pensamiento vienesa que, desde diversas ramas del conocimiento y la creación artística, evidencia la ausencia de vínculo entre sujeto y mundo.²⁸⁹ Según estos estudios, tras el fracaso de la acción cívica, el arte se convirtió en Viena en la única herramienta de afirmación de una sociedad. A su vez, el lenguaje, liberado de su función referencial con el objeto, se eleva como herramienta básica de la creación. En este marco han sido situadas por toda la historiografía de los últimos cincuenta años las producciones literarias, artísticas y musicales de la Viena de principios de s. XX.

La potencia de la propuesta vienesa y la radicalidad de algunos de sus máximos exponentes han llevado a englobar el arte de la época en una unidad inquebrantable hacia la modernidad. La lectura uniforme ha comportado que se incluyan en este potente conjunto a escritores, artistas y arquitectos que coinciden territorial o temporalmente con el ambiente citado. Con esta premisa, toda producción artística quedaba, de forma a veces maniqueísta, o englobada en el camino a la abstracción y la objetividad o aislada como elemento antagónico y no consciente de su tiempo.

Pero, como había sucedido en toda la literatura europea del cambio de siglo, la apuesta absoluta por la objetividad será sólo un extremo de la literatura en alemán de este período. Influida en un primer momento por el naturalismo de Zola, Maupassant, los Goncourt, Tolstoi y Dostoievsky, en los países de habla germánica se desarrolla una literatura crítica con la sociedad, que trata de traer a primer plano los sufrimientos de las clases más desfavorecidas en obras dramáticas o novelas. Debido a la imposibilidad de vínculo con la sociedad burguesa y la limitación de su propuesta, el naturalismo entra en crisis apenas una década después de haber surgido en la literatura germánica. Es, en cambio, el simbolismo poético el que, como había ocurrido en la novela francesa, desencadena una renovación literaria en el cambio de siglo con la que triunfaría una **“literatura moderna, que se caracteriza por el abismo insalvable entre el arte y la sociedad del momento.”**²⁹⁰

Se desarrolla, así, el papel del escritor individualista frente al mundo burgués. Con el precedente establecido por Friederich Nietzsche, tanto Hofmannsthal como los hermanos Thomas y Heinrich Mann desarrollan una literatura intelectual, de montaje de ideas, como propuesta inmanente frente a la sociedad.²⁹¹ La literatura se mueve así en un frágil equilibrio entre un intelectual que es guía y referencia de la sociedad, pero a la vez es un creador libre que se desarrolla en plena sensibilidad individual.

289 Ver, entre otros, Broch, *Poesía*; Schorske, *Viena*; y Tafuri, *Arquitectura*.

290 Cavallo, *Historia*, p. 342.

291 Ibid., p. 339.

A diferencia de su hermano Heinrich, quien paulatinamente fue desarrollando su carrera literaria en paralelo a su activismo político, Thomas Mann mantuvo durante toda su vida un consciente y cuidado papel de guía de la cultura alemana. Tras el éxito obtenido con *Los Buddenbrook* en 1901, Thomas Mann iniciará un conflicto intenso y público con su hermano Heinrich, quien acaba inclinándose por un compromiso social absoluto, mientras que Thomas mantiene su confianza en la primacía del intelectual en cuanto artista.²⁹² Esta vía adoptada por Thomas Mann será la asumida también por otros muchos autores alemanes, entre ellos Hermann Hesse o el propio Rilke, que concebirán su producción literaria como ofrendas a la sociedad. En su novela *Tonio Kröger*, publicada en 1909 y que el propio Mann escogería como su mejor obra, se refleja esta tensión entre arte y sociedad. Las aventuras rebeldes del joven estudiante Kröger nunca llegan a liberarse del peso del ambiente familiar y la tradición. Durante toda la novela, el protagonista se debate entre una carrera individual dedicada a la creación pura o una producción que responda al mundo burgués, del cual es hijo y al que le debe todo lo que es. Este debate culmina, al final del libro, con la carta que envía Tonio a su amiga desde su retiro en Dinamarca. En ella se revela que el proyecto artístico del protagonista huirá de los “*caminos de la gran belleza demoníaca*” en favor del amor burgués “*por los humanos, los alegres, los normales*”, pues el amor de Tonio es “*por los rubios de ojos azules, por los que viven*

claramente, por los felices, amables y normales.”²⁹³

En torno al mismo tema se presenta la trama de *Der Tod in Venedig*, de 1912. En ella, Mann desarrolla ciertos lugares comunes de la literatura finisecular: el conflicto entre el individuo y la sociedad -en la figura del famoso escritor Von Aschenbach-, la pasión enfermiza desencadenada por un amor imposible -en este caso, el joven Tadzio-, la tensión entre belleza sensible y belleza racional, la belleza como acceso a la sabiduría y, definitivamente, el tema de la muerte. Pero, en todo caso, la novela vuelve a utilizar la ciudad de Venecia como recurso literario para fijar la relación del protagonista con el mundo. Mann utiliza de nuevo personificaciones de la ciudad, como las “*dolientes fachadas de palacios que reflejaban grandes anuncios comerciales en el agua trémula y sembrada de residuos*”,²⁹⁴ desde el primer contacto de von Aschenbach con Venecia, a la que volverá numerosas veces, en un deambular análogo al de los protagonistas de Rodenbach por Brujas, Stevenson por Londres o Rilke por París. En este deambular debe detectarse la firme creencia de reconocimiento del individuo con su entorno, y que el autor refuerza con una escritura que imbrica por completo a sujeto y arquitectura en el ritmo narrativo.

Al final de la novela será la propia ciudad la que transmitirá a von Aschenbach y, por extensión, al lector su dramático destino:

Una plazuela abandonada, que parecía surgir de un hechizo, se abrió de pronto ante él. La reconoció: era la misma donde, semanas antes, concibiera su desesperado plan de fuga.

292 Ibid., p. 340, y glosado en varios de sus textos, recogidos en Mann, *El artista*.

293 Mann, *Tonio*, p. 143.

294 Mann, *Muerte*, p. 68.

*Se dejó caer sobre los peldaños de la cisterna, en medio de la plaza, y apoyó la cabeza en el brocal de piedra. El silencio era total; entre el adoquinado crecía la hierba; alrededor se veían restos de basura. En el círculo de casas que lo rodeaban, de altura desigual y corroídas por la intemperie, había una que parecía un palacio, con ventanas de ojiva tras las cuales habitaba el vacío y balconcitos ornados de leones. En la planta baja de otra de las casas había una farmacia. De rato en rato, ráfagas de viento cálido traían olor a fenol.*²⁹⁵

Mann utiliza a la ciudad y sus palacios como analogía del propio protagonista, persistiendo en el recurso narrativo que se sirve de la descripción de un edificio para transmitir los sentimientos de un individuo. Y a través del deambular, a ella vuelve constantemente el protagonista en busca de elementos que le certifiquen su relación con el entorno. La muerte de Von Aschenbach en la habitación del hotel del Lido,²⁹⁶ es una ocasión utilizada por Mann, como en Wilde, Lorrain o Barrés, para mostrar la tensión sufrida por el sujeto creador. Pero lo que persiste en todos estos ejemplos es la creencia absoluta en el espacio concreto que el individuo, sea protagonista o lector, sólo puede comprender a través del lenguaje.

Un mecanismo análogo es el utilizado por Hoffmansthal en varios de sus escritos. En *Recuerdo de días hermosos*, relato de 1908, Hofmannsthal atribuye de nuevo a la ciudad de Venecia esta capacidad de rememorar atribuida a la arquitectura, en la que la pervivencia del pasado se certifica a través del reconocimiento del sujeto en el espacio que le rodea. Y también en Venecia se sitúa la única e inconclusa novela de Hofmannsthal, *Andreas oder Die Vereinigten*, escrita desde 1907 y abandonada definitivamente en 1927. La que según Magris es la prosa más desconcertante de Hofmannsthal²⁹⁷ es una obsesiva sucesión de episodios de carácter onírico sufridos por un joven aristócrata austríaco en la Venecia de finales de s. XVIII. Los apuntes conservados del autor revelan que la fragmentación de la narración, en la que el protagonista refleja el vínculo de su espíritu con los personajes y los edificios con los que se encuentra, debía culminar en una unidad esencial, la “unión” del título. Venecia, la ciudad de la historia y la sensualidad, mantiene, así, su valor de concreción, que permite al sujeto reconocerse con el mundo. Este reconocimiento se produce mediante un contacto directo, accidental, no compositivo y basado en la narración.

La atención de la crítica sobre Hofmannsthal se ha centrado en su obra dramática y en la *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* como paradigma de la percepción, por parte del escritor, de la conciencia del vacío, pero a la vez de su incapacidad para enfrentarse a él. La muerte y el maquillaje del vacío serían los temas desarrollados por Hofmannsthal en su proyecto de crear de nuevo el gran estilo.²⁹⁸ Magris apunta una interpretación, sobre la cual redundaría posteriormente Josep Casals, que enfatiza la constante voluntad del escritor de construir su obra con un lenguaje preciso pero imposible de sostenerse, de forma análoga a como entendería Gustav Mahler su

295 Ibid., p. 136. en Cid, *Las casas*.

296 El conflicto alrededor del sujeto 297 Magris, *El mito*, p. 354.

de principios de s. XX tiene en el hotel un valor de prueba, de Proust a Rilke y Benjamin. Tratado 298 Ibid., pp. 340 y ss.

proyecto musical y Gustav Klimt la pintura.²⁹⁹ *Lord Chandos*, de 1902, es una reflexión de un ficticio aristócrata inglés de principios de s. XVII que escribe la misiva del título al filósofo Francis Bacon. En ella, Lord Chandos justifica su decisión de no escribir con el argumento de que el lenguaje se le presenta como insuficiente para explicar el mundo y la vida, excusándose ante Bacon por su abandono de toda actividad literaria. Sin embargo, la figura del aristócrata desengañado del mundo, que ha sido interpretado como contendedor de la esencia de la búsqueda de objetividad propia de la modernidad y la fractura entre lenguaje y mundo, es un eco de tantos otros personajes de la literatura fin de siglo, de entre los cuales quizás su mejor referencia sea el aristócrata francés, también del s. XVII, Gaston de Latour, protagonista de uno de los textos póstumos de Walter Pater. Y es que en Hoffmansthal pueden hallarse numerosos temas recurrentes que, supuestamente exclusivos de la llamada literatura decadentista, como se ha visto anteriormente, aparecen en muchas literaturas del cambio de siglo. Schorske destaca en este sentido la importancia del drama *Der Tod des Titian*, de 1892, en el que el protagonista reflexiona sobre el sentido de la vida en los canales de Venecia, con una clara influencia de la *Renaissance* de Pater.³⁰⁰ De hecho, Broch llega a afirmar que **“en lord Chandos se descubre fácilmente al graduado en**

Oxford y caballero elegante de nuestros días”, en una alusión directa a la influencia de Pater sobre Hofmannsthal.³⁰¹ También según Schorske, Karl Kraus mostró desdén por Hofmannsthal, refiriéndose a él como **“coleccionista de gemas”**.³⁰² La crítica de Kraus, de 1899, enfatiza una filiación de Hofmannsthal a ciertas corrientes literarias del cambio de siglo que han sido anatemizadas por la interpretación crítica de la modernidad. Esta es una crítica análoga a las que recibieron tanto Lorrain como Montesquiou o Ramón del Valle-Inclán por sus *Sonatas*.³⁰³

Sin embargo, en su obra en prosa, que, a pesar de lo afirmado en la *Carta*, no dejó de escribir hasta su muerte, se mantiene el recurso a una arquitectura que participa del relato, una arquitectura concreta y llena de carácter. Igual que sucedía en los relatos ambientados en Venecia, en cuentos como *Das Märchen der 672. Nacht*, de 1895, o de *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*, de 1900, la narración se desarrolla enmarcada en una arquitectura activa que no sólo apoya los sucesos relatados, sino que anticipa su desenlace. El hijo del comerciante protagonista de *672. Nacht* sostiene una relación con su vivienda en la que la sensibilidad desencadena el reconocimiento del mundo que el sujeto del fin de siglo teme perder:

*Poco a poco se fue percatando de cómo todas las formas y colores del mundo vivían en sus instrumentos. En los ornamentos que se entrelazaban reconocía una imagen encantada de la entrelazada maravilla del mundo.*³⁰⁴

Se manifiesta de nuevo el triple vínculo entre sujeto, vida y mundo, que se establece a través de la relación absoluta entre literatura y arquitectura.

Los límites entre estos ámbitos son poco definidos en esta corriente literaria tendente al colapso, en la que personajes, espacio y trama se solapan de forma constante, tratando, así, de afianzar la existencia del individuo. Poco más adelante, Hofmannsthal establece de nuevo esta intensa relación, con una frase que anticipa en cinco años el tema de la casa y de la muerte que expone Adolf Loos en el cuento *Von einem armen, reichen Mann*, el cual será tratado en el próximo capítulo de esta tesis:

Solía decirse: “Cuando la casa está terminada, llega la muerte” y veía cómo ella, cargada del botín maravilloso de la vida, subía lentamente el puente, soportado por los leones alados, del palacio y de la casa terminada.³⁰⁵

Los relatos de Mann y Hofmannsthal muestran un espacio concreto, un espacio de la experiencia vitalizado por la narración. En esta concepción, la escritura y el lenguaje devienen elementos esenciales de la relación entre sujeto y arquitectura, a un nivel sensorial, accidental y de recuerdo. La arquitectura como dispositivo de memoria es utilizada por el lenguaje para transmitir cada rastro de vida, de memoria, de narración que en ella subyace, más allá de su presentación compositiva. La escritura se intensifica en esta búsqueda de la concreción. Y en la tendencia al colapso que revelan los textos, ampulosos, densos, llenos de epítetos, yuxtaposiciones y subordinadas. El escritor, como creador absoluto, parece estar buscando esta forma final, terminada, que sólo halla en la muerte.

299 Ibid., p. 347 y también en divesros capítulos de Casals, *Afinidades*.

300 Schorske, *Viena*, p. 38.

301 Broch, *Poesía*, p. 199.

302 Publicado en *Die Fackel* en abril

de 1899.

303 En Praz, *La Carne*, y el prólogo de Pere Gimferrer a las *Sonatas*, que recoge la crítica lanzada por Ortega y Gasset a la obra, en Valle

Inclán, *Sonatas*, pp. 19.

304 Hofmannsthal, *El libro*, p. 164.

305 Loos, *Escritos I*, p.250

Trakl, Schnitzler, Kraus

En *Sebastian im Traum*, escrito entre 1913 y 1914 y publicado póstumamente en 1915, George Trakl vierte sobre los versos un conjunto de potentes y vivas referencias arquitectónicas desencadenadas por los recuerdos de su infancia. Un vocabulario referido a numerosos elementos en ruinas y oscuros es el utilizado por el poeta para profundizar en el lenguaje como oposición a la nostalgia. En los versos de Trakl se mezclan “*sombrías figuras de pastores junto al viejo estanque: / un niño en la choza de paja; oh, con qué suavidad / se hundía su rostro en fiebre negra*”³⁰⁶ con “*canciones en un extraño bar desconocido*” o “*el aspecto de vigas ennegrecidas/ una ventana abierta, sobre la que un dulce esperar quedó atrás...*”³⁰⁷ Si bien en el momento de su publicación sorprendieron por lo extraño y onírico de sus imágenes, una lectura actual de los poemas de Trakl revela una construcción de sentido a partir de imágenes concretas de la infancia y el recuerdo del autor.³⁰⁸ A pesar de que “tan inefable es todo”, como afirma Trakl al final de la *Kaspar Hauser Lied*, y de la recurrente conclusión de los poemas con referencias a la muerte, el poeta no cesa en buscar con el lenguaje el rastro de un espacio violento y accidental que haya sido, cuanto menos, vivido. Así, la posibilidad de una nueva realidad sobre las ruinas no se genera de forma abstracta, sino mediante la combinación inesperada de fenómenos concretos, en una constante confianza en el lenguaje como intermediario entre sujeto y mundo. Trakl dedicó su poema *Sebastian im Traum* a Adolf Loos, así como otro de los poemas del libro, *Kaspar Hauser Lied*, lo dedica a la entonces pareja de Loos, Bessie. La dedicatoria y el verano de 1913 pasados en Venecia junto a Loos, Peter Altenberg y Karl Kraus patentizan las estrechas relaciones que en el período anterior a la Gran Guerra existían en Viena, y que se transmiten en una constelación de numerosos detalles, más que como mero fondo común.

Como si de un pacto se tratara, también Arthur Schnitzler se hallaba en Venecia en agosto de 1913. En sus cuentos, Schnitzler recoge el ímpetu y la vivacidad de los folletines vieneses para desarrollar una literatura en la que la evasión de la realidad se convierte en un mecanismo de solución del conflicto entre el individuo y la sociedad.³⁰⁹ Schnitzler recurre a la narración y el uso del lenguaje para recorrer los límites entre realidad y sueño, de nuevo en un deambular urbano mediante el cual el individuo trata de comprenderse a sí mismo. Así, cuentos como *Sterben*, de 1895, o *Leutnant Gustl*, de 1900, presentan la ciudad y la sociedad aliados en su vigilancia del individuo, cuya liberación se produce únicamente a través de la profundización en el abismo de la mente de su protagonista, que, como esbozo de monólogo interior, Schnitzler sitúa siempre en largos paseos erráticos. Mediante este error por la ciudad, tanto Rilke, Mann y Hofmannsthal en el *Das Märchen der 672. Nacht* o *Andreas*, como Schnitzler, desarrollan una narración que va densificándose a través de la percep-

306 Trakl, *Sebastián*, p. 47.

307 Ibid., p. 31.

308 Talens en el prólogo de Trakl, *Sebastián*, p. 20.

309 Johnston, *El genio*, p. 312.

ción de sus protagonistas. Tal como ya se ha observado, a partir de Baudelaire el escritor toma conciencia de que la búsqueda precisa del límite entre realidad y fantasía es extraña al individuo moderno. El *flâneur* no atiende a esa dualidad entre vigilia y sueño, entre real y extraordinario, sino que atiende al lenguaje y la escritura como únicas herramientas de creación. El elemento esencial de la modernidad es el de no entender ciertos fenómenos urbanos contemporáneos como extraños al individuo, sino el de incorporarlos de pleno al sujeto creativo. Como se ha visto anteriormente, y se verá más adelante en Kraus o Proust, el recurso al sueño no es evasivo, sino concreto. No debe confundirse sueño con ficción o fantasía, pues la escritura recurre a la arquitectura narrativa en búsqueda del llamado pacto ficcional, como afirmaba Proust en *Journées de lecture*, más allá de la veracidad del objeto sobre el que se basa el texto.

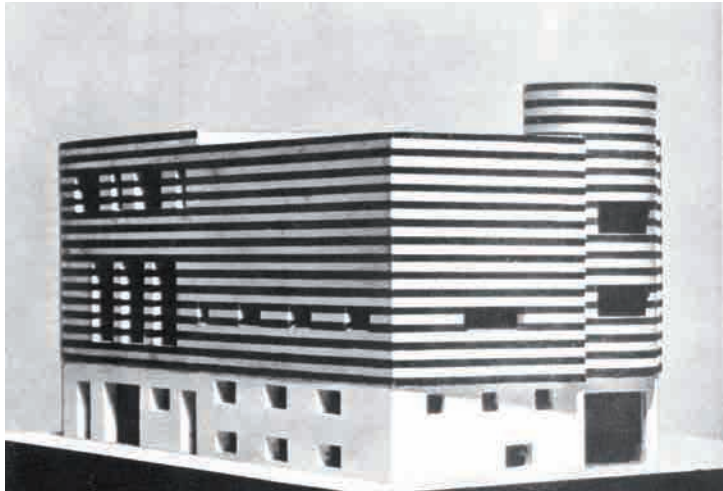
Un claro ejemplo de esta actitud abierta del *flâneur* puede hallarse en el deambular nocturno del protagonista del cuento más famoso de Schnitzler, *Traumnovelle*, de 1925. En este caso, el desengaño con su esposa por la revelación de una pasión sexual lleva al protagonista a dejarse llevar por el sórdido mundo de la noche vienesa. Esta deambular debe entenderse como una clara oposición a la vida burguesa convencional de la cual la revelación de la esposa evidencia la fragilidad y la falsedad. Tournikotis ha hallado un fondo común entre la mansión donde se desarrolla la orgía de *Traumnovelle* y el proyecto para la casa de Joséphine Baker, que diseñó Loos en París en 1927.³¹⁰ La mansión recoge elementos del castillo de *The Mask of the Red Death* de Poe, con unas salas decoradas exuberantemente con “sedas negras” para la celebración de una fiesta que rompe con toda convención social.³¹¹ En su sala central, mujeres desnudas e inmóviles tienen cabeza, cuello y nuca cubiertos de un velo negro. Schnitzler presenta otras figuras dotadas de la misma ambigüedad, que no permite distinguir si se trata de seres humanos o de estatuas. El ambiente descrito recuerda las imágenes de Salomé de Moureau o las fiestas de la novelas de Lorrain. El recurso complementario a la cosificación de los seres humanos y a la personificación de los edificios persiste en el relato de Schnitzler.

Ningún dato en la descripción que hace Schnitzler de la mansión donde se desarrolla la orgía de su cuento permite vincularla con la expresión formal de la casa para Joséphine Baker, reflejada en los pocos dibujos y las fotografías de la maqueta que han quedado del proyecto de Loos. Sin embargo, la referencia que de la casa Baker da Kurt Unger, quien colaboró con Loos en el proyecto, habla de una piscina con amplios ventanales abiertos a los pasillos, para “*ver la gente nadar y zambullirse en el agua cristalina, inundada [de luz] desde arriba: una “revista” bajo el agua, por así decirlo.*”³¹² La villa de ensueño que Loos pensó

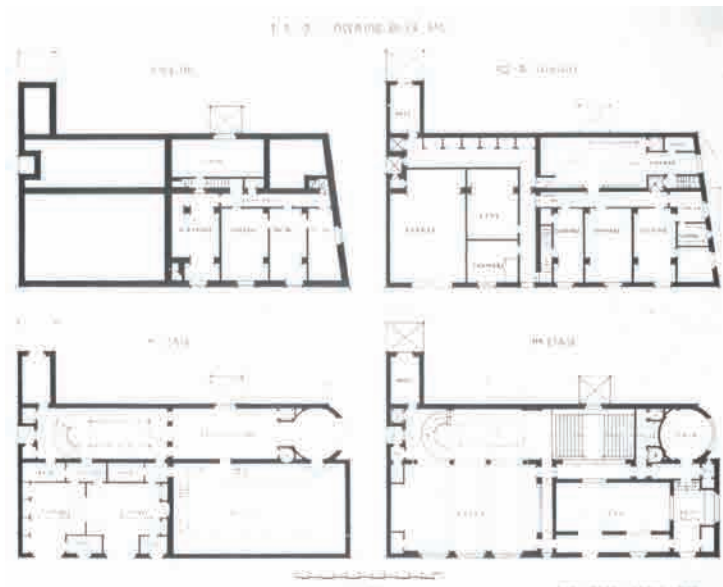
310 Tournikotis, *Loos*, p. 114.

311 Schnitzler, *Relato*, pp. 61-62.

312 Münz, *Adolf Loos*, p. 195.



A. Loos. Maqueta de la casa para Joséphine Baker, 1927



A. Loos. Planos de plantas de la casa para Joséphine Baker, 1927

para la joven bailarina estadounidense, con piscina en el salón, como la villa del Noronsoff de Lorrain, contenía elementos de ensoñación y fantasía que las frías representaciones gráficas que de ella dan testimonio no pueden apenas evocar. Tal como evidencian los testimonios de Unger o del propio Loos sobre su relación con Baker³¹³, la casa debía contener atributos que no podemos identificar en las plantas y las fotografías, pero en cuya presencia en el edificio, una vez construido y, sobre todo, vivido, confiaba el arquitecto. La intuición del análisis de Tournikotis evidencia un aspecto que esta tesis trata de

evidenciar: la contraposición entre una arquitectura concebida como narración y una arquitectura proyectada a partir de la composición espacial. La importancia de la arquitectura narrativa en la literatura del cambio de siglo y su persistencia en la obra de Adolf Loos, así como la batalla llevada a cabo por los arquitectos del llamado movimiento moderno por el triunfo de la arquitectura de matriz compositiva, son los principales aspectos pendientes de tratar en el último capítulo de la tesis.

Pero antes de acometer estos aspectos finales, merece la pena detenerse en la figura de Karl Kraus, con quien Loos mantiene una compleja relación que evoluciona desde su papel de mentor intelectual del arquitecto en las primeras décadas del s. XX a un distanciamiento en los últimos años de su vida. Kraus, fundador de la revista *Die Fackel* en 1899, y único redactor desde 1911 hasta su muerte, en 1936, ha sido elevado por la historiografía a paladín de la modernidad intelectual, gracias a su crítica al periodismo y su concepción de la responsabilidad del lenguaje.³¹⁴ Esta postura crítica en Kraus se desarrollaba con una mordaz ironía que diseccionaba los “tópicos” culturales y sociales de la Viena de su época. Los historiadores de la segunda mitad del s. XX han identificado en él el modelo del intelectual moderno elevándose por encima de la banalidad de la prensa y de la literatura popular. Sus escritos se opondrían frontalmente al folletín por su uso del lenguaje como medio de evasión de la realidad o como perversión del sentido profundo de las cosas, y hacen de él un precursor de la concepción del lenguaje como abstracción absoluta.³¹⁵ Enfoque que, a su vez, ha llevado a situar a un Kraus alejado de la sociedad civil vienesa, dominada por la falsedad y el artificio, y claro precursor de Wittgenstein en su concepción del lenguaje como única construcción verdadera.

Sin embargo, Magris, que dice de Kraus que su obra “*es el repudio total a la poesía y a la civilización del s. XIX, al mundo de Hofmannsthal y de Proust*”,³¹⁶ afirma posteriormente que Kraus anhelaba también un “regreso a lo antiguo” cosa que lo hacía mucho más participe de su mundo de lo que él pudiera creer.³¹⁷ De hecho, una lectura detenida de la visión que de él transmite Walter Benjamin³¹⁸ no presenta a un intelectual distanciado del mundo, escéptico respecto a la posibilidad de vínculo entre el sujeto y el entorno. Al contrario, Benjamin presenta un Kraus que busca en el lenguaje el rastro certero de pasado y de sentido que tiene la palabra, confiando en que ésta mantenga la relación entre individuo y entorno. El lenguaje en Kraus sería todavía un cáliz de lo verdadero en el mundo, cuya realidad adulterada hay que remontar para hallar de nuevo su valor. El lenguaje no es, en consecuencia, una construcción abstracta, sino un mecanismo de vínculo con el mundo que, gastado por el tiempo, debe ser redescubierto. Su papel, como afirma en su declaración de 1916, es el de “*vengar el lenguaje*” e “*intuir el pasado*”.³¹⁹ Se trata de una empresa asimilable a la que Proust destaca de Mon-

314 Por ejemplo en Benjamin, Johnston, Schorske, Arántegui.

315 Johnston, óp. Cit., p. 314 y p. 497;

Schorske, Viena, p. 32.

316 Magris, *El mito*, p. 369.

317 Ibid., p. 373.

318 Benjamin, *Assaigs*, p. 95.

319 Kraus, *Escritos para Die Fackel*, p. 7.

tesquiou, para quien cada palabra contenía todas las veces que aquella palabra había sido dicha.

La interpretación de Benjamin está completamente fundamentada por el ambiente intelectual en el que se formó Kraus y por la amplitud y complejidad de sus referentes. Gran admirador de la literatura inglesa, recurre en numerosos artículos a citas directas de William Shakespeare. Edward Timms ha mostrado con rotundidad la influencia de autores como Pater, Wilde o Ruskin en la obra de Kraus.³²⁰ La publicación de diversos ensayos de Wilde en alemán, en 1903, fue motivo de un artículo de Kraus en *Die Fackel*, en el que mostraba su absoluta devoción por el escritor británico.³²¹ Kraus adquiere de Wilde la creencia absoluta de que el individuo es el único origen del arte. En dos de los ensayos incluidos en la traducción alemana de 1903, *The Critic as Artist* y *The Soul of Man under Socialism*, Wilde teoriza el principio de que el arte no surge por mediación de la sociedad o del estado, sino que es consecuencia directa del individualismo del sujeto creador. De la misma forma, Wilde reconoce en el ser que actúa de forma individualista al verdadero artista, en el que cada uno de sus actos se convierte en obra de arte, como condensa su aforismo “*Todo hombre debe ser una obra de arte, o al menos*

vestir una obra de arte.”³²²

Esta concepción del vínculo entre el sujeto, la actitud vital y la creación, que convierte a todo ser sensible en artista y que Wilde desarrolla por clara influencia francesa, explica en gran medida el giro estético de la obra de Kraus a partir de 1904.³²³ De igual manera, la sensibilidad respecto a la arquitectura y la memoria que muestran los escritores británicos del cambio de siglo, analizada anteriormente en esta tesis, persiste en los escritos menos “de actualidad” de Kraus.

Así pues, cuando Kraus se libera de la crítica social y cultural que domina la mayoría de sus artículos de *Die Fackel*, aparece un escritor atento a la capacidad de la escritura de vincular al individuo con su entorno y su pasado. *Sprüche und Widersprüche*, de 1909, el primer volumen de los tres que dedicaría a glosar sus aforismos, contiene numerosos fragmentos que revelan la importancia del recuerdo y la narración en la construcción del lenguaje. Son muchos los ejemplos en los aforismos recopilados que muestran la confianza de Kraus en la memoria como mecanismo de vínculo con el mundo:

¿Qué es la Novena Sinfonía comparada con una canción callejera tocada por un organillo y un recuerdo?³²⁴

En otro aforismo se suma al valor del recuerdo una sensibilidad respecto al espacio en la línea de los Goncourt, Huysmans o del Proust de *Sur la lecture*, con quien es casi contemporáneo. El vínculo nervioso, directo, con el entorno, se convierte en elemento referencial del sujeto:

320 En Timms, *Karl Kraus*, p. 201 y ss. 324 Ibid., p. 94.

321 Ibid., p. 201.

322 Wilde, “Frases i filosofies per a l’ús dels joves”, en *L'ànima*, p. 126.

323 Kraus, *Dichos*, p.204.

No envidio la seguridad de quien, estando solo en su habitación por la noche, se siente a salvo de cualquier sorpresa...

*Quien ha establecido una relación personal con los objetos de su habitación prefiere no moverlos de sitio. Antes de prestar un libro de mi biblioteca soy partidario de comprar uno nuevo. Incluso para mí, pues tampoco me gusta prestarme libros de mi biblioteca. En su sitio, sin haber sido leído, me ofrece más que un libro leído que no se encuentra en su lugar.*³²⁵

En este sentido, es especialmente revelador el último capítulo del libro, que lleva también el título de *Sprüche und Widersprüche*. El primer aforismo del capítulo – “*El aforismo nunca coincide con la verdad: o es media verdad o verdad y media*” – establece la precaución necesaria con la que deben leerse las palabras de Kraus. Aún así, el aforismo sitúa también el lenguaje de Kraus en este ámbito impreciso del pacto ficcional propio de gran parte de la literatura decimonónica, en el que supuestamente debe revelarse la verdad en el cambio de siglo. La serie de aforismos de este último capítulo posee una profundidad sensual y una capacidad rememorativa que evidencian la influencia de la sensibilidad cultural analizada en la presente tesis:

*Debería ser encantador restablecer la vida de la imaginación de un día de infancia. El melocotonero del patio, que por aquel entonces aún era muy grande, se ha vuelto muy pequeño. La colina de Laudon era el Chimborazo. Habría que saber recrear las dimensiones de la infancia. La fantasía lo consigue a veces un instante antes de dormirse. De pronto todo vuelve. Una piel de zorro que sirve de alfombra presenta un aspecto terrorífico, el perro del chalé vecino ladra, una ola de recuerdos del aula trae olor a tiza y la melodía de la canción “El joven Sigfrido era un héroe valiente”, el maestro toca el violín como si fuese la encarnación de Volker, el corazón late como antaño porque a uno puede “tocarle” en cualquier momento, en el jardín florecen las espuelas del caballero, la leche impregnada de calor vacuno, la primera ecuación con una incógnita, el primer encuentro con una desconocida, los gritos del profesor de natación marcando el ritmo, el cólera en Egipto y el temor de leer los nombres de las ciudades de Damietta y Rosetta en el periódico (con doscientos muertos diarios), porque podrían resultar contagiosos, el olor de una ardilla disecada y, a lo lejos, un organillo que toca novedades como “Solo por la natura” y “Él será tu señor”. Todo ello en medio minuto. Quien no es capaz de evocarlos cuando quiera debería reclamar la devolución del dinero invertido en la escuela. Un buen cerebro debe ser capaz de imaginar las fiebres de la infancia con todos sus síntomas de tal manera que a uno le suba la temperatura.*³²⁶

Mediante la referencia a este momento entre vigilia y sueño, descrito por Wilde en *Dorian Gray* y que ocupará las primeas cincuenta páginas de *La Recherche* de Proust, Kraus exige rigor y vigor al intelectual moderno que todavía recuerda este pasado. Se trata de ese momento hipnagógico al que recurren escritores del romanticismo³²⁷ y que es utilizado en numerosas ocasiones como recurso literario en las primeras décadas del s. XX. Se trata de un estado de concreción y precisión absolutas en las que los hechos vividos cobran un valor de certeza. Como se verá más adelante, en oposición a las imágenes

325 Ibid., p. 170.

326 Ibid., p. 173.

327 En Béguin, *El alma*.

soñadas, propias del mundo de lo irreal, las imágenes hipnagógicas son utilizadas en la literatura del cambio de siglo como conexiones directas con el mundo de la experiencia y de lo vivido, con el recuerdo y el poso esencial de una vida arbitraria y accidental. Kraus, que en sus escritos siempre mostró la primacía del caso individual y el accidente por encima de las falsas mitologías sociales, remite aquí al valor profundo de *“el olor de una ardilla disecada y, a lo lejos, un organillo que toca novedades”*.³²⁸

El siguiente aforismo – *“un mundo de armonía se ha hundido y en el repertorio queda un gallo que cacarea”*³²⁹ – parece querer enmendar los excesos sensibles del anterior, asimilando su propio papel de escritor y crítico al del gallo que cacarea. Sin embargo, en estos últimos aforismos Kraus refleja constantemente la nostalgia por un pasado perdido. La contundencia de su escritura puede llevar a pensar en el pensador austríaco como el paradigma del *hombre de mundo* objetivo ansiado por Rilke y tan buscado por la historiografía moderna en todos los rincones del s. XX. Sin embargo, la lectura de sus aforismos a la luz de los precedentes literarios citados hasta el momento, debe ayudar a matizar esta visión. El libro acaba con un fragmento especialmente revelador para este matiz interpretativo:

*(...) La guerra de exterminio contra las mariposas simboliza el triunfo de la cultura de los periódicos. Las mariposas y las mujeres, la belleza y el espíritu, la naturaleza y el arte han de notar que un periódico dominical tiene ciento cincuenta páginas. La humanidad golpea las mariposas con matamoscas. Y se quita el polvillo multicolor de los dedos. Porque han de estar limpios para poder tocar la tinta de imprenta. ¡Ojalá se oscurezca por fin la naturaleza! Esta miserable penumbra nos estropeará a todos los ojos. Ni tan solo se vive sólo una vez.*³³⁰

Tanto en las referencias al espíritu, el arte y la vida, como en la metáfora de las mariposas, la claridad y el color de las imágenes vertidas por Kraus sobre la página evidencian una voluntad de arte, incluso en la más pretendidamente objetiva de las críticas. El uso del lenguaje es también en Kraus el mecanismo básico de creación artística. Su crítica al lenguaje adulterado del periodismo no conlleva la creencia en una escritura abstracta, sino que exige al escritor el rigor de remontar el tiempo y utilizar las palabras concretas en la búsqueda de una escritura precisa que nos armonice con el entorno. Y si bien el Kraus de *Die letzten Tage der Menschheit*, pieza dramática publicada en 1922, desarrolla un lenguaje en el que toda creencia en un vínculo entre sujeto y mundo resulta escatológica, hay que diferenciar sus escritos anteriores a la Primera Guerra Mundial, en los que todavía se halla el potente rastro de la memoria y lo sensual. Según afirma William M. Johnston, la obra de Kraus debe interpretarse como basada en la memoria, de la cual el autor pretende huir constantemente, pero que se hace presente en cada una de sus frases.³³¹ Los aforismos previos a 1914, recogidos en *Sprüche und Widersprüche*, se sitúan en esta

constelación de ejemplos en los que la escritura realiza, a través de la narración y la memoria, el papel de mediador entre sujeto y mundo. La misma constelación en la que se encaja la producción escrita del arquitecto que ha sido históricamente interpretado como fundador intelectual del movimiento moderno arquitectónico, Adolf Loos.

328 Kraus, *Dichos*, p.173.

329 Ibidem.

330 Ibid., p. 175.

331 Johnston, *El genio*, p. 499.

1. Loos

Loos y la literatura

En el prólogo a la primera biografía sobre Loos, *Adolf Loos. Das Wer des Architekten*, Franz Glück destaca el medio en el que Loos desarrolló su trabajo y los artistas e intelectuales con los que se relacionó. Los nombres de Schönberg, Kokoschka, Altenberg y Kraus contextualizan, desde las primeras líneas, la batalla común librada en favor de la modernidad.³³² Sobre esta premisa, Heinrich Kulka construye una interpretación basada en dos aspectos fundamentales de la obra de Loos: el *raumplan*, término que Loos nunca utilizó y que Kulka aplica por primera vez en esta monografía, y en el proceso desde el ornamento a la pérdida del ornamento. Este proyecto interpretativo, que sitúa a Loos como iniciador de la batalla por el movimiento moderno arquitectónico, se acompaña de una cuidada selección de imágenes que ahondan en la visión limpia, liberada de ornamento, de volúmenes puros en el espacio. La profusión de vistas frontales de los edificios, y especialmente de los interiores, enfatiza esta visión, hasta el punto de que en algún caso, como el de la casa en París para Tristan Tzara, Kulka publica un fotomontaje de la fachada, que, como se tratará más adelante, no es la finalmente construida, sino que corresponde a una versión intermedia que se ajusta más a la idea que Kulka quiere transmitir de Loos.³³³

En su monografía sobre Loos publicada en París en 1931, Franz Glück reconoce el esfuerzo editorial de Kulka, tanto en sus textos como en las imágenes y planos, que la edición de París reproduce. Sin embargo, el breve texto introductorio apunta desde un principio aspectos de la figura de Loos que se entroncan con claridad con los referentes literarios tratados anteriormente en la presente tesis y que no se hallan en la monografía de Kulka. Glück reconoce la potencia de los humores, “agua, vino, leche, rocío, lluvia, ola, lágrimas, saliva, jugo” en la figura de Loos, afirmando a su vez que estos humores se transmiten a los materiales y a sus escritos. En Loos, **“bajo el aliento de su vitalidad, de su humor, el hombre, el animal, la piedra, la madera respiran.”**³³⁴ Glück parece aliarse con la propia escritura de Loos, **“firme y limpia (...) pero a la vez impregnada de todo el lirismo verbal y la abundancia de corazón del autor”**,³³⁵ para transmitir en su obra una potencia que escapa a la mera descripción o reproducción de sus planos. De hecho, el propio Glück pone en duda que Loos distinguiera tan claramente arte y artesanado, poniendo como ejemplo la experiencia de la visita a la Villa Müller, relato que cierra la presente tesis.³³⁶

Gustav Künstler recoge el testigo de Kulka y Ludwig Münz, ambos discípulos de Loos, para presentar al arquitecto como “pionero de la arquitectura moderna” en la primera monografía sobre Loos traducida

332 Kulka, *Loos*, p. 7.

333 Kulka, *Loos*, il. 203.

334 Glück, *Loos*, pp. 3-4.

335 Ibid., p. 12.

336 Ibid., p. 9.

al inglés ³³⁷. Kunstler resalta de nuevo la lucha contra el ornamento, y apunta dos líneas que serán utilizadas constantemente en la interpretación de la obra de Loos. Por un lado, destaca la tensión entre modernidad y tradición, reconociendo la influencia en la obra y el pensamiento de Loos de arquitectos como Fischer von Erlach, Schinkel, Semper o incluso Otto Wagner.³³⁸ Por otro lado, titula uno de los capítulos “Planning a building from the inside”, y analiza cómo, ya en proyectos de 1898, Loos proyectaba desde el interior, con un cierto desprecio de la forma exterior del edificio. Pero en el prólogo de la edición inglesa de Münz y Kunstler, Nikolaus Pevsner contrapone a la lectura de Loos como transgresor, una clara influencia del pensamiento arquitectónico de Morris y sobre todo de Ruskin, así como una innegable influencia de las formas clásicas de la arquitectura. Ante esta contraposición, Pevsner sospecha una contradicción en Loos, centrándose en su crítica al libro *Die Form Ohne Ornament*, ³³⁹ que Loos lamenta que “silencia mi lucha y la falsea al mismo tiempo.”³⁴⁰ Pevsner, que no ve falsedad en la propuesta de *Die Form*, argumenta que quizás era el propio Loos el que falseaba sobre sí mismo. Pero en un preciso y evocador final, Pevsner acaba aseverando que **“nadie puede falsearse a sí mismo. Así que, o la interpretación propuesta en este libro debe ser errónea o las evidencias son incompletas. De momento, en todos los sentidos, el enigma continua.”** ³⁴¹

Sin embargo, tras el libro de Münz y Kunstler, Loos ha sido interpretado en las últimas décadas de una forma dual y a veces contradictoria, a la luz de la llamada *finis austriacae* y de otras experiencias de la modernidad propias del mundo germánico, especialmente la obra de Georg Simmel, Siegfried Kracauer y Walter Benjamin. Massimo Cacciari³⁴² asentó una interpretación que detecta en Loos la crisis de valores y del lenguaje de la Viena fin de siglo. Como había sucedido en otras disciplinas artísticas, Loos cuestionaría la esencia misma del lenguaje arquitectónico que le es contemporáneo y trataría de buscar un lenguaje puro, liberado de la adulteración que ha sufrido la arquitectura en el último siglo. Acogiéndose a la famosa cita de Kraus sobre Loos como **“arquitecto de la tabula rasa”**,³⁴³ Cacciari recupera la idea de nihilismo en Loos, entendiéndolo como un anti-estilo en oposición a los eclecticismos de la época. Esta liberación del pasado y del recuerdo que tanto Loos como Kraus, siempre según Cacciari, tratarían de superar, la conseguiría Loos de forma plena en el exterior de sus edificios. Sin embargo, para el filósofo italiano, el interior en Loos sigue siendo un espacio de vivencia y recuerdo, que contiene el ansia de creación de un *lugar*. Esta voluntad de creación de un *lugar*, propia del *Baumaister*, con el que se identificaba el propio Loos, contrastaría con la del espacio arquitectónico libre del *Architekt*.³⁴⁴ Mediante esta dualidad, Cacciari recoge la propuesta de Kunstler y asienta una de las interpretaciones críticas de más fortuna en los siguientes estudios de Loos: la de un conflicto entre un interior ámbito del recuerdo y en consecuencia, antagónico, y un exterior ámbito de la metrópolis, en plena conciencia de

la modernidad. En el estudio *La Casa de Wittgenstein* de Francesco Amendolagine, que fue publicado junto al *Oikos* de Cacciari en 1975, el autor uniformiza la lectura de Cacciari, identificando únicamente en Loos la batalla contra el ornamento. Para Amendolagine, en una interpretación que se repite en la visión moderna de Loos, el arquitecto asimila por completo el ornamento con un delito y, en consecuencia, determina que aquél debe desaparecer.³⁴⁵ Schorske establece una mirada similar en las escasas referencias sobre el arquitecto vienés en su libro *Viena fin-de-siècle*, de 1980, mostrando a un Loos que rehúye todo estilo y ornamento en favor de una **“racionalidad arquitectónica”**.³⁴⁶ En su escrito para el catálogo de la exposición *Vienne 1880-1938. Lapocalypse joyeuse*, de 1986, Schorske recupera el concepto de “dialéctica exterior-interior” presentando a un Loos con una actitud dual. El escrito acaba con una frase que condensa toda la visión de Schorske: **“Loos, el frío gentleman austriaco, nos construye una casa de sueño lleno de razón, ascética exteriormente, íntima en el interior; donde la elección personal se puede ejercer con toda independencia de la esfera pública.”** ³⁴⁷

En la línea de esta interpretación debe situarse también la lectura que hacen de Loos Manfredo Tafuri y Francesco DalCo en su *Arquitectura contemporánea*. Refiriéndose explícitamente a Cacciari, los autores destacan la diferencia interior-exterior. Esta dicotomía, evidente en los primeros proyectos de Loos, alcanza incluso a aquellos edificios en los que el arquitecto parece haber reunido, según los autores, los destinos propios del “movimiento moderno”. Así, tanto en la casa Moller, en Viena de 1928, como en la casa Müller, en Praga de 1930, **“lo superfluo coincide con el tratamiento de los exteriores, pero en los interiores revive la internalización de la necesidad de arte que el ensayo sobre el Werkbund había reducido a suceso inatendible.”** ³⁴⁸

La monografía con pretensiones de obra completa sobre Loos de Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos. Teoría y obras* de 1980, redunda en las mismas argumentaciones, contraponiendo a Loos con su entorno y especialmente con las figuras de Rilke, Kraus y Ludwig Wittgenstein. Gravagnuolo condensa esta interpretación en una afirmación que trata de explicar el porqué de esta dicotomía entre el exterior, moderno y el interior, ámbito del **“sentimentalismo irresuelto dentro de cuatro paredes.”** ³⁴⁹ El atraso que Gravagnuolo percibe en los interiores de Loos **“sólo es comprensible por el papel ideológico del ornamento, compensación de un apoyo nostálgico e irresuelto a un noble pasado idealizado.”**³⁵⁰

La misma interpretación transmite el extenso libro sobre los escritos de Loos de Janet Stewart. Stewart se refiere de nuevo a las figuras de Kracauer, Simmel y Benjamin para mostrar el posicionamiento de Loos ante el objeto de uso, como vínculo con el ser humano, frente al objeto de cambio propio de la lectura marxista de la modernidad.³⁵¹ Y de nuevo con Cacciari como referente, propone una dualidad en la obra de Loos a través del contraste entre sus interiores y sus exterior-

337 Münz-Kunstler, *Loos*, 1966, traducción de la monografía en alemán de 1964.
338 Kunstler, *Loos*, 31-32.
339 Publicado en 1924 en ocasión de la exposición “Die Form” de la Deutsche Werkbund.
340 Loos, *Escritos II*, p. 287.
341 Kunstler, *Loos*, p. 22.
342 En Cacciari, *Oikos*, de 1975; y en Cacciari, *Angelo*, de 1981.
343 Especialmente en Cacciari,

344 *Angelo*, pp. 17-20.
345 *Ibid.*, p. 20.
346 Amendolagine, *Oikos*, p. 81.
347 Schorske, *Viena*, p. 350.
348 Clair, *Vienne*, p. 81.
349 Tafuri-DalCo, *Arquitectura*, p. 119.
Gravagnuolo, *Adolf Loos*, p. 51.
350 *Ibid.*, p. 51.
351 Stewart, *Fashioning*, p. 92.

res. Para Stewart, esta dualidad es explicable por la utopía loosiana de aunar espacio y lugar, objeto y sujeto,³⁵² que explicaría el cuidado interés de Loos por lo exterior y la moda. Sin embargo, Stewart afirma que Loos cree que la ciudad es también un interior, y que Viena es un **“laberinto de interiores.”**³⁵³ En este sentido, y de forma paradójica, Stewart propone una actitud unitaria en Loos, que actuaría de igual forma en el interior que en el exterior de sus viviendas. Esta interpretación contradice la supuesta dualidad loosiana entre interior y exterior, que los textos críticos han destacado constantemente.

En su libro *Afinidades vienesas*, Josep Casals inicia su interpretación de la figura de Loos con unas premisas similares a las citadas anteriormente. En una estructura del libro basada en dualidades, Loos se situaría en la segunda generación vienesa, que se desarrolla como sucesión de la primera generación, personificada por Otto Wagner. Igual que en las dualidades Mahler – Schönberg o Klimt - Schiele, la primera generación tomaría conciencia del abismo entre objeto y sujeto, y la segunda trataría de reeditar este vínculo a través de la creencia en un nuevo lenguaje. El lenguaje se revelaría como el único elemento “verdadero”, y el único medio de alcanzar la verdad sería a través de una fe absoluta en la construcción del lenguaje, aunque esta sea en el aire y sin fundamentos sólidos.³⁵⁴ Casals reedita la supuesta dualidad exterior-interior de Loos, que se distanciaría de Otto Wagner en el hecho de percibir el abismo entre estilo y arquitectura, entre arte y mundo. Aun así, en el último capítulo del libro Casals plasma de una forma menos esquemática gran cantidad de fenómenos de la llamada tercera generación vienesa, que muestran un panorama más inestable. La construcción en el vacío desarrollada por la primera y segunda generación podría no ser la solución al conflicto entre sujeto y mundo. En esta tercera generación aparecen brechas que buscan caminos intermedios o de recuperación de aquello que, al parecer, la abstracción dejó atrás. Esta visión la condensa Casals en diversos ejemplos, de los que cabe destacar el que se basa en el contraste entre la conocida como Casa de Wittgenstein y las de Loos.

Como es sabido, Wittgenstein se implica de pleno en la construcción de la casa para su hermana que estaba llevando a cabo el arquitecto Paul Engelmann, discípulo de Loos.³⁵⁵ Si bien Amendolagine trata de interpretar la filosofía propuesta por Wittgenstein en su *Tractatus* en la composición formal de la casa, posteriormente Leitner y especialmente Pisani han matizado esta rígida aproximación. La obra arquitectónica de Wittgenstein debe entenderse, cuanto menos, al mismo nivel que su obra filosófica. Y para interpretarla, no sólo se deben analizar sus textos filosóficos, sino otros muchos apuntes y consideraciones sobre la arquitectura. Así, la célebre frase “la arquitectura es un gesto” que Pisani lleva al título de su obra, revela la asunción

352 Ibid., p. 136.

353 Ibid., p. 152.

354 Casals, *Afinidades*, p. 376.

355 En relación con la casa de Wittgenstein, ver: Amendolagine,

La casa di Wittgenstein; Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein*; Leitner, *The Wittgenstein house*; Pisani, *L'architettura è un gesto*.

de los valores vitales y simbólicos asociados a la arquitectura, que Wittgenstein no contempla en absoluto en su propuesta filosófica contemporánea. Según Pisani, el proyecto arquitectónico de Wittgenstein estaría basado en la búsqueda de una “reacción estética” vinculada al accidente y a la solución particular en continuo cuestionamiento.³⁵⁶ En este sentido, en el proceso de trabajo para la casa de su hermana Wittgenstein no trataría de plasmar un resultado formal de una regla filosófica rígida e incuestionable, sino que se movería de forma más flexible e intuitiva. De hecho, en un aforismo de 1940, Wittgenstein afirma que la casa para su hermana **“presenta buenas maneras y una adecuada comprensión de las pautas culturales, pero le falta la vida original, la vida salvaje que quiere desfogarse.”**³⁵⁷ La afirmación parece aceptar las limitaciones incluso de este proyecto arquitectónico en las que, más allá de la regla, había tratado de basarse en la reacción estética. Esta reflexión tardía plantea una concepción de la arquitectura no sólo entendida como búsqueda de la objetividad y un lenguaje abstracto, sino con una gran carga de memoria y de rastro.

La monografía sobre Loos escrita por Burckhardt Rukschcio y Roland Schlagel en 1989, con una menor voluntad interpretativa pero basándose en un inmenso fondo documental, pone de manifiesto fisuras en las interpretaciones corrientes de la obra y los escritos del arquitecto vienes. Los autores destacan, por ejemplo, los matices existentes en el escrito *Ornament und Verbrechen*, que fueron comprendidos en gran medida por los intelectuales de su época,³⁵⁸ y que posteriormente se radicalizaron por el uso que del texto hizo Le Corbusier al publicarlo en el número 2 de *L'esprit nouveau*.³⁵⁹ La enemistad de Loos con el arquitecto suizo tras la publicación del artículo, así como el contenido de su escrito posterior, *Ornament und Erziehung*, permiten profundizar en estos matices existentes en un texto que posteriormente ha sido interpretado como un manifiesto. A su vez, el relato detallado de las múltiples y complejas relaciones de Loos con los intelectuales de su época redonda en esta apertura de miras respecto a las interpretaciones unitarias o sesgadas. Por otro lado, la admiración de Loos por Louis Sullivan, el posible contacto con Tristan Tzara durante la guerra,³⁶⁰ la relación con el poeta Georg Trakl o el distanciamiento entre Loos y Kraus, coincidente en el tiempo con la relación de este último con Rilke, son algunas de las circunstancias que permiten una revisión de la figura del arquitecto.

A su vez Aldo Rossi, en su artículo para el número 233 de la revista Casabella,³⁶¹ realiza la lectura más abierta de Loos. Rossi resituó a Loos en la historia de la arquitectura moderna más allá de la figura de pionero del movimiento moderno, propia de la interpretación iniciada por Le Corbusier y defendida por Gustav Künstler en el título de la versión anglosajona de su monografía, prologada por Nikolaus

356 Pisani, *Architettura*, p. 139-45.

357 Wittgenstein, *Aforismos*, p. 86.

358 Rukschcio, *La vie*, p. 121.

359 Ibid., p. 250.

360 Hecho dado por seguro por Beunhammer en “Les années parisiennes d'Adolf Loos 1922-1928”

en Clair, *Vienne*, p. 586-93

361 Número de Noviembre de 1959, bajo la dirección de E. N. Rogers, dedicado a Loos por completo. El artículo es Rossi, *Adolf Loos, 1870-1933*.

Pevsner en 1966. Rossi presenta una visión fragmentada de Loos, en claro posicionamiento por lo moderno, pero con una mirada constante a la arquitectura histórica. Cabe destacar dos aspectos del texto que manifiestan esta lectura renovadora del arquitecto vienés. Por un lado, la profunda relación con lo humano, la sociedad y el entorno en todas las obras de Loos. Rossi muestra **“los excepcionales interiores que participan de la vida de la casa, la fundan y la continúan hasta enriquecer con una atmósfera más adecuada y acogedora la vida cotidiana.”**³⁶² Esta arquitectura sensible a la vida, con la que establece un diálogo constante, es la misma que se expresa en los proyectos urbanos, a través de una relación con la historia y la tradición. Para Rossi, historia y tradición eran los elementos de arranque con los que Loos comprendía y acometía cualquier proyecto en respuesta a la sociedad. Por otro lado, Rossi propone una lectura unitaria de la arquitectura de Loos **“pues como en toda su obra, no tiene mucho sentido hablar de interior y exterior del edificio ya que toda la construcción viene determinada de una única, sintética concepción, de los planos y de los espacios.”**³⁶³

En su prólogo a la monografía de Gravagnuolo de 1981, Rossi ahonda en un camino de interpretación menos dogmático pero, si cabe, más realista. Rossi cita un fragmento de Loos en el que éste afirma que **“es bien sabido que todas las elucubraciones artísticas sobre el modo de habitar –en cualquier país- no apartan al perro del calor de la estufa, que todo el ajetreo de asociaciones, escuelas, cátedras, periódicos, exposiciones no han aportado nada nuevo; así, la única evolución de la arquitectura moderna (excluida la influencia de los nuevos descubrimientos) está fijada en sólo dos ojos. Y esos ojos son los míos. Y esto significa que nadie ha entendido nada. No es una afirmación de mi escuela; lo afirmo ahora, yo mismo.”**³⁶⁴ Para el autor italiano **“el perro que no se aparta de la estufa es como el cuerpo tatuado del papú; la arquitectura se identifica con el cuerpo, y estética y funcionalidad tienden a una existencia mejor.”**³⁶⁵ La persistencia en una oposición entre Secession y Movimiento moderno, que los críticos posteriores asumen por completo, obliga a hablar de dualidades y dicotomías en el arquitecto austríaco. Para Rossi, este es un obstáculo interpretativo que no lleva a una conclusión válida. En la supuesta dualidad objeto-sujeto, espacio-lugar que dominaría la interpretación del proyecto loosiano, Rossi rompe la baraja, afirmando que **“estas cuestiones no eran las suyas: el estilo y la técnica, como en todos los artistas de veras, habían sido sólo una ocasión.”**³⁶⁶

Enlazando con la interpretación de un Loos como artista completo, Mark Anderson, en un artículo de 1988, *The Ornaments of writing: Kafka, Loos and the Jugendstil*, realiza una cuidadosa aproximación al posible vínculo de Loos con la literatura de Franz Kafka. A partir de un dato biográfico relevante, la asistencia de Kafka a la lectura de Loos del *Ornament und Verbrechen* en Praga en Marzo de 1911, Anderson trata de poner de relieve el profundo cambio que tuvo lugar en la literatura del escritor checo en el mismo período. Basándose en el cuento *In der Strafkolonie*, escrita en 1914 aunque publicada cinco años más tarde, Anderson explica cómo Kafka retrata la brutalidad del ornamento tradicional germánico y del Jugendstil transmi-

362 Rossi, op. cit., p. 9.

363 Ibid., p.9.

364 En el artículo “Josef Veilich”, de 1929, en Loos, *Escritos II*, p. 264.

365 Gravagnuolo, *Adolf Loos*, p. 14.

366 Ibid., p. 14.

tiéndose físicamente en las filigranas con que se tatúa la sentencia condenatoria sobre la piel del condenado. Los paralelismos resultan evidentes. El contenido de la conferencia de Loos, la renuncia del arquitecto a la tipografía gótica en favor de la latina y el dolor con el que Kafka transmite el exceso de ornamento, formarían parte de un mismo discurso frente a la obra de arte. Pero, para Anderson, las lecturas excesivamente alegóricas del cuento, en función de un heroico triunfo de la modernidad literaria, pueden no ser acordes con el verdadero fondo del texto dentro de la obra de Kafka. La de Kafka no es una reflexión sobre el ornamento, sino sobre el hecho mismo de la creación literaria y sobre la intensa relación de la vida con el arte. **“Tortura, sufrimiento físico y placer sexual no pueden ser distinguidos de la producción y recepción corpóreas de la escritura.”**³⁶⁷

Para Anderson, como para Glück, Pevsner o Rossi, existe la sospecha de que la lucha contra el ornamento sea sólo una ocasión. La reflexión de fondo, como apunta el aforismo de Wittgenstein, sería en realidad sobre el hecho mismo de la creación, literaria o arquitectónica según el caso. Lejos de la visión heroica y dogmática que presentan ciertas monografías sobre Loos, la presente tesis propone profundizar sobre esta línea interpretativa. Las conclusiones adquiridas hasta el momento en el análisis de cierta literatura contemporánea deben permitir entender la obra de Loos, tanto la arquitectónica como la literaria, de una forma más unitaria y, a su vez, profundizar en ciertos aspectos que han quedado en sombra tras los relatos épicos del combate contra el ornamento.

En la mayoría de textos sobre Loos se establecen, en mayor o menor medida, relaciones con la producción literaria de su tiempo. Sin embargo, la mayoría de los estudios que vinculan a Loos con la literatura se refieren a obras contemporáneas o incluso escritas tras su muerte, acaecida en 1933. Los ejemplos más claros de esta interpretación son los de *Der Mann ohne Eigenschaften* de Robert Musil, escrita entre 1930 y 1942 y publicada póstumamente, o la obra de Ludwig Wittgenstein, cuya primera obra publicada, el *Tractatus Logico-Philosophicus*, es de 1922.³⁶⁸ Si bien no cabe rechazar la posible influencia mutua o, cuanto menos, un fondo cultural común entre estas obras y la producción de Loos, parece improbable que una obra arquitectónica se adelantara a principios o ideas que luego aperecieran en obras escritas. De hecho, en la literatura comparada se considera insólita la posibilidad de una producción arquitectónica que se adelantara a las especulaciones de la filosofía, la literatura o las artes a lo largo de la historia. Sin duda, la menor implicación de agentes externos en estas otras disciplinas permite una capacidad de renovación y de aportación de nuevas ideas casi inmediata de la que la arquitectura nunca dispondrá.

Mucho más escasos son los estudios que analizan las obras que Loos leyó o entre las que se desarrolló su educación intelectual, tratando de

367 Anderson, *The Ornaments*, p. 144.

368 Por ejemplo en Amendolagine, *Oiko*; Colomina, *Privacy*; y Casals, *Afinidades*.

analizar el fondo cultural en el que se presentaban sus escritos. En *Richtlinien für ein Kunstamt*, de 1919, sin duda su texto con mayor voluntad de asentar un corpus teórico, Loos desarrolla una propuesta en el campo del arte y el teatro, y muestra su interés en intervenir también en la propuesta literaria, de la que lamenta no ser partícipe al haber sido encargada a un equipo independiente.³⁶⁹ En el ámbito del teatro, al proponer un ejemplo de temporada regular, apunta a **”un Goethe, un Schiller, un Shakespeare, un francés o español, un Grillparzer, Hebbel, Kleist o Lessing, un Ibsen, un Strindberg, una pieza popular, dos comedias.”**³⁷⁰ En sus escritos alude ocasionalmente a novelistas y críticos alemanes e ingleses, como los casos de Bahr o Ruskin citados anteriormente.

En *Die Bücher aus der Bibliothek von Adolf Loos*, Gabriele Koller analiza los libros de la biblioteca de Loos en su apartamento de Viena, conservados en el Museo de la ciudad de Viena. El escrito advierte de ciertas ausencias que resultan sospechosas, como la falta de textos de Gottfried Semper o tratados de moral, arte y arquitectura, que es evidente que Loos había leído, o de obras de Schnitzler o Hofmahnstahl, que, ciertamente, Loos conocía.³⁷¹ En este sentido, debe suponerse que Loos recurría a las bibliotecas y *gymnasiums*, importantes en la Viena de principios de siglo, que con toda seguridad suplían estas sorprendentes ausencias. En el artículo se destaca el interés, además de por las obras técnicas y científicas, por todo el círculo literario alrededor de Karl Kraus y por la obra de autores tan diversos como August Strindberg o Heinrich Mann. Koller pone en relevancia dos ámbitos especialmente amplios en la biblioteca de Loos, la danza y la literatura inglesa. La reconocida anglofilia de Loos y sus dos matrimonios con esposas inglesas explican esta influencia anglosajona.

De hecho, hay un ejemplo anecdótico que contiene toda la densidad cultural rastreada en la presente tesis. Se trata del libro *The mill on the Floss*, de George Eliot, que adquirió Bessie Bruce, por entonces esposa de Loos, en 1917. La novela de Eliot es un claro ejemplo de la importancia narrativa que adquiere la relación entre arquitectura y sujeto en la novela decimonónica. Eliot afirma que **“en ningún lugar nos sentimos tan a gusto como allí donde nacimos, donde quisimos a los objetos antes de que supiéramos elegir, y donde el mundo exterior tan sólo parecía una extensión de nuestra personalidad.”**³⁷² Así, toda la trama de la novela gira en torno al molino del título, que ejerce sobre la familia que lo habita un poder simbólico análogo al de las obras de Brontë o Poe. Cuando la propiedad del molino les es arrebatada por la pérdida de un pleito, el temor a la pérdida de la memoria que el molino representa y la convulsión por la sospecha de que la propiedad de su hogar sea un simple trato mercantil marcarán todos los acontecimientos de la novela. El vínculo de la familia con el molino y el hecho de que los dos principales protagonistas fallezcan una vez recuperada su propiedad, enlazan de pleno con la profundidad narrativa que adquiere la arquitectura en gran parte de la novela del cambio de siglo.

369 Loos, *Escritos II*, p. 112.

370 Ibid., p. 126.

371 Koller, *Die Bucher*, p. 299.

372 Eliot, *El molino*, pp. 199-200.

373 Neutra en Gravagnuolo, *Loos*.

374 Safran en Pizza, *Loos*, pp. 71-89; y en Stewart, *Fashioning*.

En relación al fondo cultural de Loos, se han reconocido influencias de autores tan diversos como los anglosajones Walt Whitman,³⁷³ John Ruskin y Ralph Waldo Emerson,³⁷⁴ Cesare Lombroso, Max Nordau y Herbert Spencer,³⁷⁵ y, evidentemente, de autores alemanes desde Nietzsche a Trakl.³⁷⁶ Con toda seguridad, la concepción del cruce de la literatura y de la arquitectura no debía ser extraña a Loos. De hecho Max Dvorák, amigo de Loos para quien éste proyectó en 1921 un mausoleo que no llegó a realizarse, inició una historia paralela del arte y la literatura. La teoría histórica de Dvorák proponía que arte y literatura reaccionaban de forma análoga en contextos comunes, sin necesidad de influencias mutuas, pero generando un panorama asimilable. La postura idealista de Dvorák y de la llamada Segunda Escuela de Viena concebía la historia como conjunto y entendía todos sus frutos, aunque fueran aislados entre sí, como producto de unas mismas voluntades³⁷⁷. Sumando al concepto de *Zeitgeist* hegeliano un análisis profundo de los casos concretos, la propuesta de Dvorák y sus discípulos, de entre los cuales Arnold Hauser, se corresponde por completo con la creencia en una integración entre sujeto y sociedad propia de la intelectualidad vienesa de principios de s. XX.³⁷⁸

Una lectura atenta de los textos de Loos, con la vocación unitaria propuesta por Glück, Rossi o Rukschio, y a la luz de las influencias literarias que le fueron contemporáneas, puede llevar a renovar la interpretación de su arquitectura. De este modo, se podrá matizar la visión monolítica del proyecto moderno como búsqueda constante de objetivización a través de la liberación del lenguaje, y ampliarla a una modernidad no exenta de vida y recuerdo, en la que la literatura es pieza fundamental. Una visión similar puede hallarse en Benjamin cuando, en el prólogo a sus *Assaigs de literatura contemporània*, describe su biblioteca afirmando que, para el coleccionista, **“la posesión es la relación más profunda que se pueda tener con las cosas de una manera absoluta: no es que estén vivas en él, sino que es él mismo quien en ellas habita. Así he construido delante de ustedes una de sus viviendas, edificada a copia de libros, y ahora él desaparece dentro suyo, como le corresponde.”**³⁷⁹ En un entorno en el que las viviendas se edificaban “a copia de libros”, el próximo capítulo de la tesis se propone atender desde este enfoque la obra escrita de un arquitecto como Loos que, como afirmó Robert Scheu, construía “con palabras”.

375 Jules Lubbock en el artículo “Adolf Loos y el dandi inglés”, de 1983, publicado en Pizza, *Loos*, pp. 171-193; y en Lahuerta, “Reclamación”, pp. 23-25.

376 Rukschcio, *La vie*; o Sibour en Pizza, *Loos*, pp. 63-71.

377 Johnston, *El genio*, pp. 384-85.

378 Ibid., p. 387.

379 Benjamin, *Assaigs*, p. 119.

La escritura y el discurso en la arquitectura de Loos

Es común, al hablar de la arquitectura de Adolf Loos, equipararla plenamente a su discurso escrito y tratar a sus edificios como una expresión más de su pensamiento. Por ejemplo, Karl Kraus defiende, en un artículo para *Die Fackel* de 1910, la casa de la Michaelersplatz; afirma que Loos ha construido allí un pensamiento.³⁸⁰ Algo de esta idea persiste en los escritos de Glück para la monografía de Kulka o su propia reedición en París, cuando apunta que Loos escribe con la misma certeza y claridad con la que construye.³⁸¹ También en la dedicatoria de Robert Scheu para el sexagésimo aniversario del arquitecto, de quien dice que **“ha construido con sus palabras”** para terminar con una metáfora reveladora: Loos **“ha literalmente construido con la boca.”**³⁸²

De hecho, cuando en octubre de 1903 Adolf Loos edita el primer ejemplar de la revista *Das Andere*, separata de *Die Kunst* de Peter Altenberg, lo hace a semejanza de la revista *Die Fackel*, que Karl Kraus llevaba elaborando ininterrumpidamente en Viena desde 1899. Anteriormente, Loos había publicado artículos de forma periódica en la prensa, en el formato del folletín que tanto fascinó a los vieneses.³⁸³ Como afirma Schorske **“El autor del folletín ilustraba el tipo de cultura al cual dirigirá sus columnas: sus características eran el narcisismo y la introversión, la receptividad pasiva de la realidad exterior y, sobre todo, la sensibilidad a los estados anímicos.”**³⁸⁴ Loos se dedica a la escritura en los medios vieneses justo después de su estancia de tres años en Estados Unidos e Inglaterra.³⁸⁵ Así, entre 1897 y 1900 son habituales los escritos de Loos en los principales periódicos y revistas vienesas, entre las cuales *Neue Freie Presse*, *Die Zeit*, *Die Wage*, con una periodicidad superior a los dos artículos al mes. En general, los artículos de esos años repiten la fórmula folletinesca, en la que el autor transmite su opinión sobre exposiciones, tiendas u objetos de moda. Quizás el artículo de este período de mayor repercusión y más citado en las monografías sobre Loos sea *Die Potemkin’sche Stadt*, publicado en julio de 1898 en la revista de la Secession Ver Sacrum. Pero es en un artículo mucho menos conocido, *Weinachtsausstellung im Österreiches Museum*, de diciembre de 1897, donde Loos determina tres exigencias del espíritu moderno al objeto: “que sea práctico”, “sinceridad” e “individualidad”.³⁸⁶ Estas tres exigencias se convertirán en conceptos básicos sobre los que Loos desarrollará toda su producción escrita. Pero tras la publicación en abril de 1900 de Von einem armen, reichen Mann, Loos entra en un silencio casi absoluto de más de tres años, que romperá con la publicación de *Das Andere*. Este silencio coincidirá temporalmente con la publicación en 1902 del *Lord Chandos* de Hoffmansthal en la que el autor justifica su abandono de lataea literarya, y responde sin duda a un sentir generalizado en cierta corriente intelectual vienesa del cambio de siglo. La aparición del primer número de *Die Fackel* un

año antes, en abril de 1899, representa también un hecho clave para comprender este silencio de Loos. Con *Die Fackel*, Kraus se situará en clara oposición al folletín, pues tratará en cada uno de sus escritos de eliminar las capas que confunden la realidad y que, sucesivamente, alejan el lenguaje de la verdad. Contra el vocabulario periodístico adulterado, Kraus defiende una búsqueda en **“las entrañas de la lengua”** para generar nuevas ideas.³⁸⁷ La concepción de Kraus es que, a través de la responsabilidad en el lenguaje y de la construcción rigurosa de un discurso, se revelará la verdad. Loos acoge por completo esta postura y por ello se irá distanciando paulatinamente de las publicaciones periódicas vienesas. Tras el rechazo definitivo a escribir en ellas, Loos acomete la redacción única de una revista quincenal que se oponga a la corriente periodística dominante.

Desde una lectura formal, *Das Andere* expresa la plena confianza en el discurso como medio para alcanzar la verdad. Toda la revista se desarrolla con un tono dialéctico, en el que Loos argumenta cada una de sus ideas tratando de convencer al lector. El análisis preciso y objetivo del entorno le lleva a tratar temas tan amplios como *Lo que nos venden*, *Lo que leemos*, *El hogar...* Esta postura dialéctica se potencia en el segundo y último número de la revista, en el que Loos dedica la mitad del ejemplar a responder a las cartas y los comentarios recibidos de los lectores. De forma directa, mediante contestaciones, o indirecta, mediante diálogos ficticios con sus detractores, el lenguaje se muestra en Loos como la única arma para defender sus principios. Loos recurre en este segundo número a ficciones que tratan de mostrar de forma ejemplarizante su postura. Así, para convencer a la *Curiosa G. K.*, que le pregunta por cómo hacer su armario, el arquitecto recrea un posible diálogo entre el cliente y el maestro ebanista. La recreación no se limita a los aspectos decorativos, sino que se extiende hasta terminar con un cálido **“¡Hasta la vista, maestro!,” “A su disposición, señores.”**³⁸⁸ Pues, para Loos, un proyecto que lleve a buen término debe estar sustentado en un armónico y sincero desarrollo, tanto en el lenguaje como en las transacciones económicas o en el más mínimo detalle protocolario.

Esta visión queda perfectamente reflejada en el texto sobre el maestro talabartero, al inicio del segundo número de *Das Andere*. El maestro talabartero, protagonista del famoso cuento loosiano, trata de hacer sillas de montar modernas, y por ello presenta sus creaciones a un importante arquitecto. En el cuento, Loos opone la labor coherente del maestro a la creación irresponsable del arquitecto guiado únicamente por la fantasía. Cuando ambos personajes se encuentran por primera vez, Loos da la clave que evidencia la posesión de la verdad por parte del primero y el equívoco del segundo: **“El profesor observó la silla y le soltó al talabartero un discurso del que éste sólo logró entresacar las palabras “arte en el oficio manual”, “personalidad”, “moderno”, “Hermann Bahr”, “Ruskin”, “artes aplicadas”, etc.**

380 Cacciari, *Angelo*, p. 102. pp. 307-19; y Schorske, *Viena*,
381 Glück, *Loos*, p. 12. pp. 31 y ss.
382 Cacciari, *Angelo*, p. 110. 384 Schorske, *Viena*, p. 31.
383 El folletín en Magris, *El mito*, pp. 385 Todas las fechas y datos biográficos
296-300; Johnston, *El genio*, de Loos se han tomado de la mo-

nografía de Rukschio y Schlagel.
386 Loos, *Escritos I*, p. 27.
387 Tema tratado extensamente por
Schorske y Timms.
388 Loos, *Escritos I*, p. 301.

*Pero la conclusión era: no, ésa no es una silla de montar moderna.”*³⁸⁹ El potente discurso del arquitecto queda deslegitimado desde el mismo momento en que no es inteligible para el maestro, que sólo entiende palabras sueltas pero es incapaz de comprender la propuesta del arquitecto. Para el talabartero, como para Loos, un discurso ininteligible nunca podrá llevar a un objeto verdadero y bello.

La claridad dialéctica con la que escribe Loos estará presente durante toda su vida y se plasmará mediante una diversidad de géneros literarios, que van de los cuentos moralizantes, como en *Von einem armen, reichen Mann* o la parábola sobre el maestro talabartero, a los diálogos ficticios y las relaciones epistolares que aparecen en *Das Andere*, pasando por los relatos de resonancias virgilianas, como *Architektur*. A modo de ejemplo de su obstinada creencia en la escritura como medio de expresión, tras la controversia por la construcción de su Casa de la Michaelerplatz en 1910, y para defender su postura, Loos realizará una conferencia, transcrita posteriormente, dos artículos y una carta abierta.³⁹⁰ El arquitecto no abandonará esta confianza en el discurso y la escritura ni siquiera en sus últimos años, en los que tiende a radicalizarse tras los sucesivos fracasos de su carrera. Beatriz Colomina destaca en su *Privacy and Publicity* una entrevista a Loos de 1924 en la que el arquitecto afirma: “*yo no necesito dibujar mis proyectos. Una buena arquitectura que deba ser construida puede ser escrita. El Partenón puede ser escrito.*”³⁹¹ En la misma entrevista, Loos evidencia su oposición a la fotografía de arquitectura, oposición que puede interpretarse como una extensión de la crítica a la arquitectura dibujada de la Secession de sus primeros escritos.

Para Loos, la escritura es el medio de expresión del espíritu moderno, en cuanto que práctico, sincero e individual. La escritura se convierte, así, en un medio básico para la transmisión de la modernidad, en la que, más allá de la diversidad de temas tratados y de elementos analizados, domina el rigor del sujeto y el lenguaje como medio de interpretación del mundo. Según este autor, se trate de moda, calzado, mobiliario o arquitectura, todo artefacto humano debe mantener una relación con su persona y su uso. A esta idea responden artículos como *Weinachtausstellung im Österreiches Museum*, en el que Loos advierte:

*Y también la vida que llevamos está en contradicción con los objetos con los que nos rodeamos. Se olvida que, junto al salón del trono, hay que tener una sala de estar. Se deja uno maltratar tranquilamente por los muebles de estilo. Se pega uno golpes en las rodillas y se friega uno ornamentos contra la espalda y allí donde ésta acaba.*³⁹²

De forma análoga, en el artículo sobre la *Myrbach-Ausstellung*, de 1898, Loos escribe:

Pero no quiero entrar en explicaciones: Myrbach es sólo un artista de tercera fila. Él, al contrario, es una persona de primera categoría. Un hombre íntegro. Ese es el secreto de

*su victoria. No lamenta ser un hombre del año 1898, mientras que, al parecer, sus colegas vieneses (posiblemente bastantes le superen en técnica y fantasía) se avergüenzan mucho de esa realidad. (...) Myrbach no lo haría. Estoy seguro que él se encuentra muy a gusto con su ropa, que le parece la única correcta. Alguien así debe llegar, en concordancia con los signos de nuestro tiempo, a resultados distintos que los de la gente a quien no le gusta su época.*³⁹³

Estos ejemplos transmiten la creencia en una imagen exterior que sea reflejo del espíritu del sujeto y que debe estar acorde con éste. En el caso de la arquitectura, este reflejo se desarrolla mediante la idea de recuerdo que subyace a todo elemento arquitectónico. El entorno construido del ser humano se revela como un mecanismo de recuerdo, de forma que la arquitectura es algo más que una mera disposición de elementos en el espacio. En uno de sus primeros artículos, *Die Intérieurus in der Rotunde*, también de 1898, esta idea queda claramente expresada:

*Los hombres no iban bien con esas habitaciones, ni las habitaciones con esos hombres. ¿Cómo iban a poder? El arquitecto, el décorateur no conocen de su cliente ni el nombre. Y aunque el habitante de esos espacios los haya comprado cien veces, siguen sin ser su habitación. Siempre seguirán siendo patrimonio espiritual de quien los ha pensado. Por ello no podían hacer efecto sobre el pintor, les faltaba una cierta relación espiritual con su habitante, o les falta alguna otra cosa que encontraban en la habitación del tonto campesino, del pobre trabajador, de la pobre solterona: intimidad. Gracias a Dios, yo no crecí en ninguna vivienda de estilo. Entonces eso aún no se conocía. Desgraciadamente, ahora eso ha cambiado, incluso en mi familia. ¡Pero entonces! Aquí la mesa, un mueble totalmente loco, rizado, una mesa extensible con un espantoso trabajo de cerrajería. ¡Pero nuestra mesa, nuestra mesa! ¿Sabéis qué significa? ¿Sabéis qué estupendas horas vivimos allá? ¡Cuando ardía la lámpara! ¡Cuando yo, de niño chico, no podía separarme de ella por la noche, y mi padre imitaba siempre el cuerno del sereno, de manera que me iba corriendo muy asustado a la habitación de los niños! ¡Y aquí el escritorio! ¡Y ahí encima la mancha de tinta! Mi hermana Herminie derramó tinta aquí cuando era bebé. Y aquí los retratos de los padres. ¡Qué marcos más horribles! Pero fue el regalo de boda de los trabajadores de mi padre. ¡Y aquí un sillón anticuado! Un resto del mobiliario de mi abuela. ¡Y aquí una pantufla bordada, de la que puede colgarse el reloj; trabajo de jardín de infancia de mi hermana Irma! Cada mueble, cada cosa, cada objeto cuenta una historia, la historia de la familia. La vivienda nunca estaba acabada; se desarrollaba con nosotros y nosotros con ella.*³⁹⁴

En este párrafo, Loos evoca de forma acalorada el pasado de su vivienda familiar, destacando la historia que subyace en cada uno de los objetos que la componen. El arquitecto decorador, que concibe la casa “desde fuera”, generará siempre un espacio fracasado, que no tendrá relación alguna con el habitante. El verdadero valor de la decoración, su éxito, depende de su capacidad de dar respuesta a las vivencias que tendrán lugar en la vivienda. El decorador competente debe ser capaz de generar un espacio que permita, como si de un archivo se tratara, contener cada uno de los objetos poseídos o adquiridos en el futuro por su habitante. Y, en consecuencia, el papel

389 Ibid., p. 279.

390 Rossi, Loos, p. 8.

391 Loos, *Escritos II*, p. 208.

392 Loos, *Escritos I*, p. 23.

393 Ibid., p. 28.

394 Ibid., p. 71.

del decorador se funde con el del cliente, en la voluntad de concebir el espacio desde el interior del espíritu del sujeto en relación con el lugar. En este sentido, la propuesta loosiana se vincula por completo con la idea del habitante *artiste*, aquella que Poe identificaba desde fuera y que Huysmans o Lorrain conciben como mecanismo único de generación del espacio. A través del recuerdo, depositado físicamente en cada uno de los objetos, Loos mantiene no sólo la asimilación del entorno, sino la certeza de ser este el único principio generador de un espacio en relación con el individuo que lo habita. Según Loos, no existe posibilidad de relación con la arquitectura a través de la mercancía, sino que escritura y narración devienen los únicos mecanismos de vínculo entre sujeto y entorno.³⁹⁵ El espacio no puede ser resultado de una creación arbitraria regida por elementos lejanos a las personas que lo habitarán.



Izquierda: Adolf y Lina Loos en su apartamento frente a la chimenea, 1903
Derecha: Dormitorio de Lina Loos, publicado en *Kunst*, 1903



El apartamento que Loos diseña para él y su esposa Lina parece haber sido proyectado en gran medida según este principio de vínculo entre sujeto y entorno. En las imágenes originales que quedan del espacio, una atmósfera densa y pesada envuelve todos los objetos e incluso a sus habitantes, sentados de forma hogareña al lado de la chimena. La tactilidad de los elementos, la densidad de los materiales y de los revestimientos refuerzan la concepción de un espacio diseñado a partir del sentir de sus habitantes. En este caso, además, Loos certifica en su propio hogar la estrecha relación necesaria entre cliente y arquitecto para alcanzar un buen proyecto, que persistirá hasta sus últimos encargos.

Loos acomete de nuevo esta idea en *Von einem armen, reichen Mann*. Como es sabido, el cuento presenta la figura de un burgués vienés que, en cierto momento, decide hacerse construir su vivienda por un famoso arquitecto, que es fácil relacionar con cualquier miembro de

395 Stewart destaca el contraste entre el valor de uso que persiste en Loos frente al valor de cambio propuesto por Karl Marx, en Stewart, *Fashioning*, p. 92; tema tratado

también en Crispiani, *Loos*.

la Secession vienesa. Una vez construida la vivienda según el gusto exclusivo del arquitecto, el burgués inicia un proceso de alienación respecto de su propia casa:

Pero no puede silenciarse que procuraba estar el menor tiempo posible en casa. Y es que, de vez en cuando, desea descansar un poco de tanto arte. ¿O podría usted vivir en una galería de cuadros? ¿O estar sentado meses enteros en «Tristán e Isolda»? En fin, ¿quién le iba a reprochar que recurriera de nuevo al café, al restaurante o a los amigos y conocidos para reunir fuerzas para estar en su casa? Se lo había imaginado distinto. Pero el arte requiere sacrificios. Ya había llevado a cabo tantos. Los ojos se le humedecían. Pensaba en muchas cosas viejas a las que había tenido tanto cariño y a las que, de vez en cuando, echaba de menos. ¡El gran butacón! Su padre siempre había hecho la siesta en él. ¡El viejo reloj! ¡Y los cuadros! ¡Pero el arte lo exige! ¡Ante todo, no aflojar!»³⁹⁶

El sentir con que el burgués protagonista añora sus “cosas viejas” parece un eco de la campesina de Maupassant en *Une vie*. Pero cabe destacar que Loos no presenta este sentimiento de forma crítica o irónica, sino como una declaración de principios. Loos trata de asentar la potencia que tiene el valor del recuerdo en la arquitectura y especialmente en la morada, y cómo este valor se halla plenamente ligado a la vida que en ella tiene lugar. Por contra, el espíritu del habitante se aleja de su vivienda, al no haber sido creada por él mismo e infiltrarse en esta relación un lenguaje distante y por ello irreal, que es el del creador externo.

El cuento tiene un dramático desenlace en el que el pobre hombre rico acaba como esclavo de las decisiones del arquitecto y se ve obligado a tirar los regalos recibidos por su cumpleaños, que, según el profesional, no combinaban con la decoración de la casa. En las últimas líneas, con un patetismo de gran potencia dramática, Loos plasma la tensión absoluta entre el habitante y su vivienda:

“Estaba cortado del futuro vivir y aspirar, devenir y desear. Sentía ahora debo aprender a vagar con mi propio cadáver. Cierito: ¡Está completo! ¡Está acabado!”³⁹⁷

Loos recurre a la paradoja mediante la oposición de verbos como “vivir” y “desear” con la idea de “vagar con mi propio cadáver”, enfatizando la distancia entre la actividad del habitante y el estatismo de la arquitectura. El final del cuento, que deja abierto con las dos exclamaciones, entronca con la constatación defendida por Hofmannsthal en 1895 al afirmar que “*cuando la casa está terminada, llega la muerte*”.³⁹⁸ La vivienda es entendida como un entorno en constante cambio, sobre el cual sólo es posible intervenir mediante la comprensión interna de su esencia y sus procesos de transformación. Una apreciación de Loos respecto a la arquitectura a la que volverá en muchos de sus escritos y que adquiere un valor general en el conocido aforismo del primer número de *Das Andere*: “*Vuestro hogar se hará con vosotros y vosotros con vuestro hogar*”³⁹⁹

396 Ibid., p. 248.

397 Ibid., p. 250.

398 Hofmannsthal, *El libro*, p. 165.

399 Loos, *Escritos I*, p. 270.

Existe un dato aparentemente anecdótico, pero que revela de forma precisa la importancia que Loos daba a este factor dialéctico de la arquitectura. Acabadas las obras de la primera colonia obrera proyectada por él mismo en los jardines Lainz de Viena, en 1921, se preparó una de las viviendas para la primera presentación al público. Según refiere Rukschcio,⁴⁰⁰ en la víspera de la jornada de presentación, Loos, junto a su esposa Elsie Altmann y dos de sus discípulos, llevó objetos de su propio hogar a la casa muestra. En la sala y la cocina se colocó con precisión.

*Todo aquello que hace una casa confortable: libros, cuadros, ceniceros, utensilios de cocina y muchas otras cosas. Nosotros colocamos flores y ramas en las vasijas y dispusimos tatamis en el parquet.*⁴⁰¹

Al parecer, al final de la jornada los visitantes, muy críticos con la obra, se habían llevado todos los libros, ceniceros y utensilios de cocina. Sin embargo, a pesar del fracaso del experimento, el suceso revela la creencia absoluta de Loos en que el arquitecto no puede dotar a la arquitectura de todo aquello que ésta necesita sirviéndose únicamente de sus herramientas disciplinares. Mediante la aportación de objetos de uso de su propia vivienda, Loos pretendía simular la existencia del rastro de vida que toda arquitectura debe tener para ser comprendida. El simulacro de vida creado por él la víspera de la inauguración fracasó, pero la concepción de la arquitectura como relato, quizás corroborado por la apropiación por parte de los visitantes de todos aquellos objetos que debían dotar de “algo más” a la casa, sigue intacta. El propio Loos, en su escrito sobre la colonia Lainz, afirma que

*La comodidad de una escalera no puede medirse con números, sino que hay que juzgarla psicológica y fisiológicamente.*⁴⁰²

El elemento de recuerdo y rastro que se revela como primordial en la arquitectura aparece también cuando Loos acomete proyectos de mayor envergadura. El papel que, en su opinión, tiene el recuerdo en la arquitectura privada lo ejercen, en el caso de los grandes proyectos urbanos, la tradición y la historia. Así, en el artículo *Die Entdeckung Wiens* de 1907, la catedral de San Esteban es alabada mediante la afirmación de que “no es un resto muerto de inventario, que nos haya llegado de nuestros padres. Ese espacio nos cuenta nuestra historia. Todas las generaciones han trabajado juntas allí, todas en su lengua.”⁴⁰³ Esta relación con la historia y la tradición, propia de toda arquitectura parece, destacarla Loos a partir de 1910, tras *Ornament und Verbrechen* y la polémica suscitada acerca de su Casa en la Michaelersplatz. Loos, que se declara “defensor de la tradición”⁴⁰⁴ refleja en varios de sus escritos de este período su admiración por los edificios de Fischer von Erlach, Karl Schinkel, Semper o Wagner y su voluntad de alinearse con esta tradición arquitectónica.

En un sutil equilibrio entre la antigüedad como referencia estática y la creación individual como elemento dinámico, Loos admira la

400 Rukschcio, *Adolf Loos*, p. 265.
401 Citado en Rukschcio, *Adolf Loos*, p. 265, según noticia en anuario de la Colonia 1920-1930.
402 Loos, *Escritos II*, p. 177.
403 Ibid., p. 321.
404 En “Otto Wagner”, Loos, *Escritos II*, p. 42.

coherencia con el momento y el entorno en el que se construyeron los grandes ejemplos de la arquitectura histórica. Este equilibrio refleja con claridad la influencia en Loos de la discusión estética del s. XIX, donde en un extremo se hallaría la visión a partir de Hume y Winckelmann del arte griego como el resultado de un proceso universal acaecido en Grecia por motivos casi físicos y geográficos; y, por otro lado, la búsqueda, a través de la interpretación *artiste* de la creatividad, de un mayor protagonismo de los individuos que crearon dichas obras. De hecho, Loos pone a Ruskin en boca del arquitecto secesionista ridiculizado en el cuento sobre el maestro talabartero y se declara “enemigo jurado” del escritor inglés en su escrito *Ornament und Erziehung* de 1924.⁴⁰⁵ Sin embargo, en sus textos puede hallarse la influencia de los principios narrativos volcados a la arquitectura por Ruskin⁴⁰⁶ Desde sus primeros años, en todos los escritos de Loos subyace el valor de memoria y rastro vital definido por Ruskin en *The Seven Lamps of Architecture*.

Otro de los referentes históricos que Loos cita como influencia directa, tanto por sus escritos como por sus edificios, es Gottfried Semper. De hecho, algunos escritos de Semper apuntan a una concepción de la arquitectura análoga a la de Ruskin. Con una retórica de científico naturalista, en *Die vier Elemente der Baukunst*, de 1851, Semper explica el arte antiguo como un resultado de ciertos hechos y condicionantes basados en un fondo simbólico común a todos los hombres. Esta lectura, de claros paralelismos darwinianos, lleva a Semper a afirmar que serán la vida y los temores los que condicionen la expresión formal de este fondo común en las distintas civilizaciones. Las formas arquitectónicas resultan en gran medida de esta voluntad de “vida doméstica” en oposición a la “vida libre en la naturaleza llena de grandes esfuerzos y luchas.”⁴⁰⁷ En escritos posteriores, Semper resalta la matriz narrativa de la historia de la arquitectura, evidenciando la importancia simbólica de los elementos en la arquitectura y el vínculo absoluto entre estos elementos y los individuos que los construyeron. En una conferencia de 1869, Semper recuerda las críticas recibidas tras la publicación de *Die vier Elemente*, en las que se censuraba la carga de “poética”, “imaginación” y “fantasía” que contenía su relato histórico. Frente a estas críticas, el arquitecto alemán reafirma el carácter narrativo de su historia, que a la vez posibilita la “nueva actividad creadora” en la arquitectura. Según el arquitecto alemán, todo estilo arquitectónico es, por encima de todo, fruto de la “libre voluntad del espíritu humano”,⁴⁰⁸ matizando la importancia de los hechos objetivos. El ornamento se convierte, en palabras de Semper, en la expresión del esfuerzo por alcanzar la individualidad,⁴⁰⁹ aspecto que Loos recogerá en sus escritos, como se verá en el siguiente capítulo.

A pesar de ciertas diferencias entre ambos, esta afirmación de Semper coincide en gran medida con la lectura de la historia que apunta Alois Riegl en su teorización del concepto de *Kunstwollen* o “voluntad de arte”. Ambas interpretaciones muestran, de nuevo, un consenso

405 Loos, *Escritos II*, p. 218.
406 La influencia de Ruskin en los escritos de Loos ha sido tratada, por ejemplo, por Timms, p. 135; Crosas, *Ruskin y Loos*; y Stewart, *Fashioning*
407 Semper, *Four elements*, p. 111.
408 Ibid., p. 268.
409 Ibid., p. 270.

en el s. XIX entre el sujeto creador y la obra. En *Die spättrömische Kunstindustrie*, de 1901, Riegl aplica la teoría del *Kunstwollen* a la transformación del arte clásico en los últimos siglos del Imperio romano. Términos como *experiencia*, *epiritualidad* o *subjetividad* son los utilizados por Riegl para justificar el proceso evolutivo de transformación artística.⁴¹⁰ Este vínculo entre espíritu del tiempo y voluntad artística no se limita al proceso creativo, sino que es aplicable también al propio análisis de las obras del pasado. Así, en *Der Moderne Denkmalkultus*, de 1903, Riegl afirma que el monumento no tiene valor absoluto y que adquiere un sentido relativo con la sociedad que lo conserva. El monumento coincidiría con el *Kunstwollen* del momento en que fue construido,⁴¹¹ pero será siempre interpretado de forma moderna. Riegl asimila de nuevo, como hiciera Wilde, la figura del creador a la del crítico o historiador, presentándolo como un sujeto sensible ante el pasado y su propio tiempo, capaz de canalizar los impulsos de la sociedad a través de la creación artística.

De la misma forma, como afirma Loos en *Richtlinien für ein Kunstamt*, de 1919, el arquitecto debe ser sensible al espíritu del tiempo, aun a riesgo de no ser comprendido por la sociedad.⁴¹² El mecanismo a través del cual debe generarse esta arquitectura en relación con su tiempo queda definido en el artículo *Ornament und Erziehung*. Loos asimila el ornamento clásico a la gramática y defiende un ornamento que no puede enseñarse, sino que debe surgir de las necesidades del productor y el consumidor. Como en Riegl, el ornamento no es fruto únicamente de una voluntad creativa, sino de un espíritu social canalizado en la creación artística. El arquitecto con nervios modernos loosiano debe tener una sensibilidad que detecte este impulso y lo transmita al edificio y la ciudad. Y será la precisión gramatical, tanto en la escritura como en la arquitectura, el único medio para alcanzarla.

En definitiva, la visión de la historia de Loos es una visión lineal, en la cual el arquitecto moderno es un eslabón más de un proceso no de progreso, sino de transformación constante. El “continuo movimiento y desarrollo” que Loos identifica en la vivienda⁴¹³ se reconoce también en la ciudad, y es sólo con un profundo conocimiento de la historia y la tradición que el arquitecto lo podrá plasmar de forma efectiva en el edificio.

La conocida y a menudo adulterada crítica de Loos al ornamento, centrada en su artículo de 1908 *Ornament und Verbrechen*, no es una crítica global y uniforme, sino que está basada en la falta de coherencia entre sujeto y arquitectura en el caso de la vivienda, entre cultura y urbanismo en el caso de la ciudad. En cambio, el análisis de Loos de la arquitectura histórica es dinámico e incluso sensual, basado en la memoria y en los sentidos, y siempre mediado por la narración que vincula al sujeto con las formas del pasado. Esta es, sin duda, una interpretación alejada de la visión aséptica y fría de la forma arquitect-

410 Riegl, *Arte*, p. 36.

411 Riegl, *El culto*, p. 27.

412 Loos, *Escritos II*, p. 111.

413 *Ibid.*, p. 212.

tónica que ciertas lecturas de sus escritos han tratado de transmitir. La narración del pasado y del recuerdo se revela como un elemento propositivo que debe regir todo el proceso del proyecto arquitectónico.

El gesto como verdad

“La arquitectura es un gesto. No todo movimiento adecuado en un cuerpo es un gesto. Como tampoco todo edificio adecuado es arquitectura” ⁴¹³

Ludwig Wittgenstein, 1942

Loos estructura la relación entre vida y arquitectura alrededor de la idea de veracidad que subyace en toda actitud sincera y coherente del individuo. Esta idea contiene elementos del concepto defendido por Ruskin en todos sus escritos, pero especialmente en *The Seven Lamps of Architecture*, en los que se afirma que la belleza del elemento artístico y arquitectónico deriva de la veracidad que existe en todo el proceso de concepción y creación del objeto, a través de la religiosidad, el sacrificio y el amor por el trabajo del sujeto que lo crea. En un claro eco de la concepción ruskiniana del trabajo,⁴¹⁴ en el escrito de 1907 *Wohnungswanderungen* Loos afirma:

El ornamento que no proceda orgánicamente del alma humana, como en el antiguo maestro o en el nuevo oriental, no tiene ningún valor. Sin valor, trabajo perdido, material derrochado.⁴¹⁵

Como se ha dicho, de igual forma que en la atención a la arquitectura del pasado, y a pesar del rechazo abierto hacia Ruskin explicitado en algunos de sus artículos, todos los escritos de Loos evidencian una influencia directa o indirecta de los principios del teórico inglés, también respecto al tema de la verdad. De hecho, como afirma Pevsner, este tema es quizás el único elemento común que liga las dispare teorías arquitectónicas del s. XIX, desde el propio Ruskin a Viollet-le-Duc, de César Daly a Henry Cole, de Morris a Semper. Más allá de las referencias históricas o las propuestas concretas, los discursos arquitectónicos decimonónicos se basan en una búsqueda constante de veracidad en la actitud del arquitecto como sujeto.⁴¹⁶ Como se ha visto, los primeros escritos de Loos, pero especialmente la *Weinachtasstellung in der Österreiches Museum* y *Die Potemkin’sche Stadt*, se ocupan a menudo de este ámbito de discusión. Pero la diafanidad y a menudo arrogancia con la que Loos recibe la cultura anglosajona y el pensamiento arquitectónico decimonónico contrastan con el rechazo del arquitecto a los productos más exuberantes del cambio de siglo. Sus escritos están plagados de críticas a la Sezesion, a ciertos arquitectos modernos y a revistas de gran popularidad como *The Studio*. Loos parece querer demostrar que la influencia anglosajona sobre él es profunda y de tipo intelectual, por el hecho de haber vivido tres años en Estados Unidos e Inglaterra, pero que no debe buscarse en su propia obra ninguna influencia concreta de edificios americanos o británicos.

Sin embargo, es evidente que Loos conocía y seguía con gran interés los más recientes edificios e interiores europeos y americanos. De hecho,

durante su estancia en Londres y París a finales de 1896, tomó contacto con las corrientes artísticas y arquitectónicas contemporáneas y visitó los principales centros de moda del momento, como la Kensington School de Londres o la tienda *L’art nouveau* de S. Bing en París.⁴¹⁷ En este período entra en contacto con el mobiliario inglés y con la obra del arquitecto C. F. A. Voysey, a través de diversas revistas de arquitectura y decoración que el propio Loos posteriormente criticaría en sus escritos a partir de 1898.⁴¹⁸ A modo de ejemplo, las chimeneas y panelados de madera de roble en la casa Perrycroft, de 1893-94, publicada en *The British Architect*, en 1894, y en *The Studio*, XXI, en 1901;⁴¹⁹ o la Mansión Norney, de 1897, de la que se publicó una fotografía en *Dekorative Kunst* en 1897, en *The British architect* en octubre 1899 y en *The Studio* en 1901⁴²⁰ pueden identificarse como claras influencias sobre los primeros interiores de Loos. Este influjo de Voysey en Loos es anterior al que se produjo en todo el ámbito germánico a partir de la publicación de *Das Englische Haus*, de Hermann Muthesius en 1904.⁴²¹ Se trata además de una influencia de carácter formal y arquitectónico que encuentra amplio reflejo en toda la obra de Loos, aunque éste nunca lo reconociera y tratara de basar la influencia inglesa sobre su discurso en aspectos más difusos, fuera del campo de la arquitectura.

La influencia de Voysey sobre la arquitectura alemana en general y sobre Loos en particular⁴²² se incorpora a las densas y constantes filiaciones culturales que tenían lugar en Europa en el cambio de s. XIX a s. XX. Así, Voysey era un gran admirador de A. W. Pugin, conoció a John Ruskin por relación familiar directa,⁴²³ y desarrolló todo su trabajo arquitectónico a la sombra del maestrazgo de ambos. Los evidentes paralelismos de fondo cultural entre Voysey y Loos pueden observarse, por ejemplo, en el artículo sobre el arquitecto británico aparecido en *The Studio* en junio de 1897.⁴²⁴ El redactor destaca como virtud especial de Voysey el tono armónico que adoptan sus casas en el entorno de la campiña inglesa, lejos de las ostentosas villas con “high art” que pueden observarse desde la ventanilla de un vagón de tren. Estas villas generan, según Voysey, “*miles de objetos discordantes*” con el entorno, criticando el violento contraste que producen en relación al conjunto armónico preexistente, a la manera como lo hará posteriormente Loos en su escrito *Architektur* de 1910, que será tratado más adelante. El símil relativo a la moda de que se sirve el escritor para ejemplificar la discordancia remite también a los recursos utilizados por Loos en sus escritos:

El ojo se detiene en una “*maisonette*” de juguete, que en su esbelta angulosidad provoca súbitamente una nota discordante, como si colocaras el último grito en sombreros parisinos sobre una de las Gracias del Partenón.⁴²⁵

El artículo defiende una postura opuesta al estruendo de la modernidad francesa. Según la opinión del autor, si el buen artista y el arquitecto

413 Wittgenstein, *Aforismos*, p. 93.
414 Crosas, *Ruskin*.
415 Loos, *Escritos I*, p. 325.
416 En Pevsner, *Some architectural*.
417 Rukschcio, *Adolf Loos*, p. 34.
418 Loos, *Escritos I*, p. 91 y p. 171.
419 Hitchmough, *CFA Yoysey*, pp. 69-71.
420 Ibid., pp. 87-89.
421 Simpson, *CFA Yoysey*, p. 147.

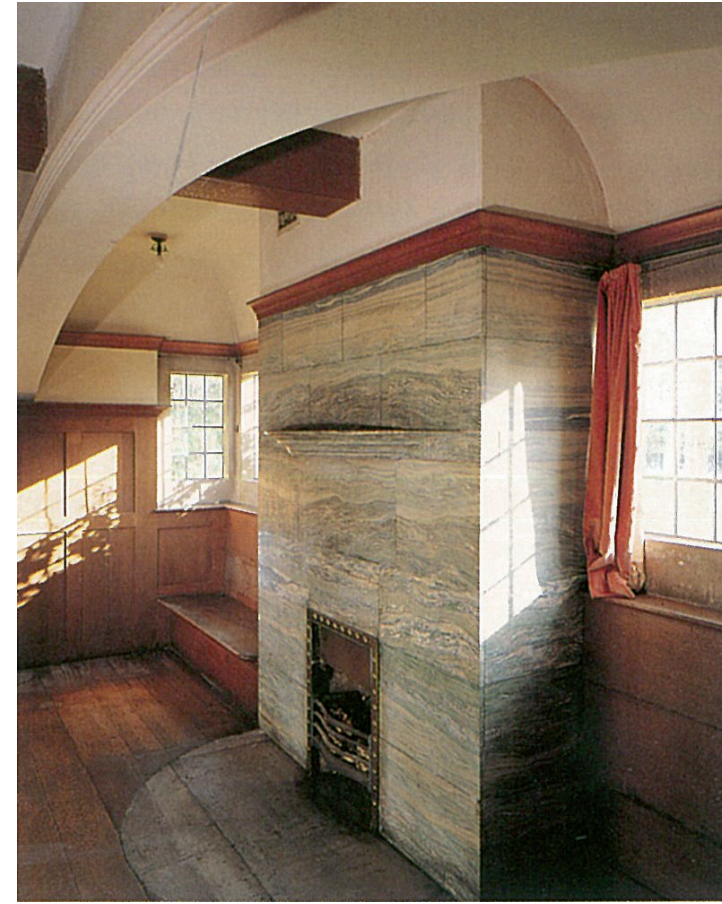
422 Estudiada por J. Posener, *Adolf Loos*, 51, junio de 1897, transcrito en 1983. Durant, *CFA Voysey*, pp. 105-109.
423 Hitchmough, *CFA Yoysey*, p. 16. 425 Ibid., p. 107. T. d. A.
424 “The revival of english domestic architecture” en *The Studio*, XI, nº



Una de las chimeneas de Perrycroft, 1893-94



Sala con chimenea de Perrycroft, publicada en *The Studio* en 1901



La chimenea de la sala de billares en Norney, 1897

se sirven de una construcción correcta, el ornamento puede existir o no, pero será siempre el adecuado. Evidentemente, sin la rotundidad con la que aseverará Loos en sus escritos pocos años más tarde, en el artículo de *The Studio* subyace una interpretación de la belleza artística paralela a la del arquitecto austríaco, en la que la construcción sincera es el eje de toda producción. Y esta construcción, lejos de ser abstracta y en el vacío, debe estructurarse alrededor de la figura del creador:

*Lo bien que Mr Voysey ha realizado el dorado silencio y el plateado discurso, lo demostrarán sus diseños. Pues si el silencio es lo más precioso, el discurso no es por ello despreciable. De hecho, muchos de nosotros somos bi-metalistas en este sentido. Hay un tipo de discurso que, desgraciadamente, está prohibido cuando se escribe sobre los contemporáneos, y es el de describir la personalidad del artista. (...) Pero sin quebrar la privacidad de su vida en ningún sentido, es de justicia registrar el hecho de que la sencillez de los modales de Mr Voysey, su voluntad de usar materiales honestos en la forma correcta, sus ocasionales toques de humor -como aparecen incluso en sus obras más importantes- todas estas cosas son la abierta expresión tanto del hombre como del arquitecto.*⁴²⁶

Más allá de la confusión que puede provocar la ampulosa prosa, el fragmento entronca con la idea de que es la estrecha relación entre el comportamiento del individuo, sus modales y su trabajo como arquitecto la que certifica la corrección, y en consecuencia la belleza, de sus obras. El mantenerse en silencio o hilvanar un discurso es una opción sólo justificable por la coherencia del sujeto que lo genera. En este sentido, en su único escrito teórico, *Individuality*, de 1915, Voysey alaba los valores espirituales y humanos de la individualidad, no como oposición a la industrialización, sino a la disolución del espíritu en una sociedad de masas. Voysey no niega lo moderno sino que propone hallar, en el sentido de la literatura del cambio de siglo, aquellos aspectos que permitan al hombre vivir en armonía con su entorno en plena modernidad.⁴²⁷ Esta concepción de la arquitectura como depósito de los sentimientos de los sujetos que la construyen o la habitan refleja de nuevo con claridad la influencia de Ruskin. A su vez, Voysey propone una superación de los estilos históricos impuestos en favor de una arquitectura de nuestro tiempo. Sólo el trabajo sincero propio del artista, vinculado con el espíritu y la emoción, puede generar esta arquitectura en armonía con el momento. Voysey concibe el papel del artista como aquél capaz de ir contracorriente y superar el peso de las normas colectivas impuestas, en un sentido paralelo al dado por Loos en su conflicto arquitecto-artista, y que será tratado al final de este capítulo.

Pero en los escritos de Voysey, como ya había sucedido en Ruskin, la certeza de la necesidad de armonía entre modernidad y sujeto parece estéril al no conseguir transmitirla a un “mecanismo” global de creación, a un proyecto. En ambos autores, la propuesta parece centrarse en una negación de la contemporaneidad y en un ingenuo anhelo de que el arquitecto moderno vuelva a construir con la integridad del artesano medieval. En esta concepción puede hallarse, en cierta medida, una confianza en la arbitrariedad y el azar como vía de escape respecto al mundo y como único medio de creación.

Este azar se concibe distanciado del contexto, en un extraño equilibrio entre lo milagroso y lo predestinado, a la manera de Mallarmé quien, por clara influencia de la lengua inglesa, fuerza el lenguaje a una sintaxis que provoca la indecisión semántica.⁴²⁸ Mallarmé desarrolla estos temas especialmente en el poema *Un coup de dés*⁴²⁹ o en su correspondencia⁴³⁰ presentando una concepción dual del concepto de azar, a la vez arbitrario y fruto de unas leyes atávicas. Así, trata de reelaborar el concepto de *ideal* de Baudelaire y presentar una ordenación rigurosa del caos contemporáneo, que, en poesía, sea capaz de oponer el vuelo de un cisne a la potencia industrial.⁴³¹ Mallarmé resuelve la tensión propia de la modernidad entre el individuo y la multitud mediante una utopía, que es la del Libro, la del verso libre, y que, opuesta a la búsqueda de un estilo colectivo, propone la libertad anárquica como referente.⁴³² Así, Mallarmé ha sido

427 Fragmentos extraídos de Durant, op. cit., pp. 127-33.
428 Derrida, *Mallarmé*.
429 Mallarmé, *Poésies*, pp. 257-79.
430 Mallarmé, *Fragmentos*.
431 Tema desarrollado por Michel Draguet en el prólogo a Mallarmé, *Écrits*.
432 Chevrier, *Art i utopia*, pp. 427-429.

identificado como el antecedente de las vanguardias artísticas en su concepción de “*una música basada en la nada, ya que a uno le impresiona la sonoridad de las sílabas antes de comprender su sentido.*”⁴³³ En este sentido, Mallarmé conectaría con la creatividad *artiste* en una confianza absoluta en la escritura individual como medio hacia la belleza, tensándola hasta un “*lenguaje convertido en objeto*” completamente liberado de su conexión con la realidad.⁴³⁴ Algo de este azar impredecible y, en consecuencia, no sistematizable, subyace en los textos de Ruskin y de Voysey y en la utopía del pensamiento anglosajón acerca de la arquitectura. La no asunción del tiempo histórico y la propuesta de una creación individual suponen la idea de proyecto como fuga de la actualidad, a la manera en que Mallarmé afirmaba “*mal informado quien se proclamase su propio contemporáneo.*”⁴³⁵ Y es ante la fragilidad de este principio estético, expuesta en el prólogo de *La Bible d’Amiens*, contra la cual Proust desarrolla la idea de proyecto. A través de sus traducciones de Ruskin, Proust asevera que la calidad artística no puede confiarse sólo en la veracidad de la idea de origen o la bondad del proceso, sino que vendrá determinada por la capacidad del sujeto creador. La propuesta de Proust cuestiona la renuncia al proyecto global o la confianza en el azar del pensamiento británico, y se erige como un mecanismo certero de creación en plena conciencia de su contemporaneidad.

Loos trata de resolver estos mismos conflictos a través del concepto de construcción propio de la Viena del cambio de siglo. El ambiente vienés desarrolla hasta sus límites el tema de la “verdad” que había estructurado el pensamiento arquitectónico del s. XIX. Así, como en Kraus, Mahler, Klimt o Wagner, en Loos la creación tendrá lugar a consecuencia de la sinceridad constructiva en el uso de los elementos. A menudo esta propuesta vienesa se ha vinculado de manera uniforme con la idea mallarmeana de lenguaje liberado de toda conexión con el mundo, en la línea de una modernidad como abstracción lingüística.⁴³⁶ No obstante, todos los escritos del primer período de Loos tratan de desarrollar esta misma concepción de la sinceridad constructiva, pero no como rechazo del contexto contemporáneo, sino utilizando al mundo como elemento fundamental del proyecto. Así, en *Das Prinzip der Bekleidung*, de 1898, Loos afirma:

*Pero el espacio habitable cubierto totalmente con alfombras ¿no es una imitación? ¡Las paredes no están hechas de tapices! Claro que no. Pero esos tapices sólo quieren ser tapices y no sillares de muro, jamás quieren mostrarse como tales, ni a través de su color ni a través de su dibujo, sino que quieren dejar bien clara su significación como revestimiento de la superficie de la pared. Cumplen sus finalidades según el principio del revestimiento.*⁴³⁷

La solución al problema de la creación arquitectónica no parece hallarse en elementos compositivos o estructurales, sino en una actitud vital que debe conducir a la coherencia intelectual. sólo a través de esta coherencia intelectual en relación con la contemporaneidad se

433 Comentario de Antonin Artaud sobre Mallarmé, en Chevrier, *Art i utopia*, p. 429.
434 Foucault, *Las palabras*, p. 293.
435 Ibid., 427.
436 Idea central desarrollada en los trabajos de Foucault, Schorske, Clair.
437 Loos, *Escritos I*, p. 153.

puede tener la sospecha de alcanzar una obra correcta o bella, términos que, como se ha visto, son casi sinónimos en el cambio de siglo. Por ello no debe extrañar que en la primera ocasión en que Loos intenta teorizar estas intuiciones lo haga editando y siendo el único redactor de una revista como es *Das Andere*, que no trata sólo de arquitectura ni de arte sino, en un sentido amplio, de toda la producción humana e incluso de modo de vida. Ciertas interpretaciones de *Das Andere*, especialmente en una línea iniciada por Cacciari y recogida por Stewart, han destacado la posición crítica que denota el título, evidenciando la distancia necesaria que supone la visión desde un punto de vista que apela a *lo otro*. Estas interpretaciones de la revista la asimilan al proyecto de *Die Fackel*, concibiendo el trabajo de Loos de forma análoga al de Kraus, como una búsqueda de la verdad a través del lenguaje y el discurso en medio de una realidad adulterada, como la vienesa de principios de s. XX. Pero *Das Andere* no debe ser interpretada únicamente como una revista de posicionamiento crítico. Si bien, como se ha visto anteriormente, para Loos la escritura es un medio esencial de expresión de sus ideas, el subtítulo *Revista para la introducción de la cultura occidental en Austria*, apela a una concepción amplia de la cultura, no limitada a la escritura y al proyecto. Por ello, los temas que Loos trata en *Das Andere* van del papel higiénico a los relojes, del calzado al modo de escribir cartas. Toda la revista estará fijada de forma casi obsesiva en la corrección en la forma de vivir, en los modales, en la actitud que debe tenerse frente a cada uno de los conflictos y avatares cotidianos. En este sentido, Loos aborda el quehacer humano como un proyecto en toda su amplitud, del que la arquitectura no es más que uno de los mecanismos con los que el hombre moderno actúa y se relaciona con el mundo. Basándose en la misma coherencia vital con la que uno puede escribir una carta o puede elegir quitarse el sombrero al entrar en una tienda, será posible amueblarse un cuarto o construir un edificio. De ahí que para Loos es inconcebible pensar en una arquitectura que no esté vinculada a la vida, pero no como consecuencia de una visión nostálgica, sino como actitud enérgica del hombre de nervios modernos. La calidad arquitectónica vendrá sólo como consecuencia directa de una actitud sincera y coherente hacia el mundo. No debe extrañar que el nuevo proyecto de revista de Loos, que debía continuar las ideas de *Das andere* y que fue también un proyecto frustrado, llevara por título *Das Leben* (La vida). En él, Loos pretendía recuperar la dirección aristocrática

de “*crear formas a partir del tipo de vida*” y no, como pretende la *Sezession*, “*tipos de vida con la ayuda de formas*.”⁴³⁸ Ambas revistas expresan una idea fundamental en el pensamiento loosiano: que todo lo que envuelve al sujeto tiene un carácter unitario y debe desarrollarse en todos los niveles y formas de expresión mediante los que el individuo se relaciona con el entorno.

Esta búsqueda de la coherencia entre sujeto, vida y arquitectura en un todo, se enlaza con la interpretación que da Rossi a la unidad del

discurso loosiano. Loos no propone un discurso cerrado y monolítico que sirva de referencia inmutable, sino un conjunto unitario de procesos correctos que lleven a buen término cualquier empresa humana, a la manera de la regla continuamente revisable con la que Wittgenstein construye la vivienda para su hermana.⁴³⁹ La base del proyecto loosiano no está, como bien detecta Rossi, en ninguno de los ejemplos históricos o anecdóticos de los que se sirve, sino en el proceso con el que se genera. Así, en la conferencia para defender su Casa en la Michaelerplatz destaca a la vez el valor metropolitano del proyecto junto a los elementos propios de “*viejas casas vienesas*”.⁴⁴⁰ Para Loos esto no supone una contradicción ni un discurso paradójico, sino una respuesta coherente a problemas distintos. La Casa en la Michaelerplatz debe poder ser vista como una casa metropolitana por un hombre con *overall*, pero como un producto fruto de la historia para un ciudadano vienés. La propuesta loosiana, más que excluyente, es completamente integradora. En su proceso de proyecto converge una gran diversidad de elementos que, a través de la coherencia en la construcción del sujeto creador, llevarán a la buena arquitectura. Loos dedica la mitad de la conferencia a exponer los motivos de cada una de las decisiones del proyecto, incluyendo en el proceso las necesidades del cliente, la localización, los referentes históricos de la arquitectura vienesa, y aspectos técnicos y constructivos. Ninguno de ellos domina sobre los otros, sino que es el propio arquitecto el que los armoniza y los encaja mediante su capacidad proyectual. Diversos recursos utilizados por Loos en la casa de Michaelersplatz refuerzan esta idea. Como es sabido, el parterre de planta baja y el *mezzanine* formado por macizas columnas romanas, texturadas superficies de mármol y densas ventanas tipo *bow-window*, no es estructural. A lo largo de toda la fachada, las cargas verticales son desviadas planta por planta mediante apeos a dos pilares laterales en las esquinas del edificio. El último apeo se halla a la altura de la moldura de remate del *mezzanine* y deja libertad absoluta en la distribución de huecos y macizos en plantas baja y entreplanta. En consecuencia, las columnas, que el propio Loos defiende que no deben ser motivos ornamentales,⁴⁴¹ “*son, ciertamente, inútiles desde el punto de vista estático*”.⁴⁴² Los argumentos de Loos transmiten un denso fondo cultural, compositivo y técnico que le permiten desarrollar el edificio mediante una sinceridad discursiva y proyectual, pero no necesariamente constructiva.

De forma análoga, la ausencia de ornamentos en el lienzo de fachada se remata con una cornisa superior que relaciona la casa con los edificios vecinos, extremo ampliamente expuesto en la citada conferencia. A su vez, las dos fachadas aparentemente secundarias que dan a las calles de acceso se yuxtaponen por encima de la fachada achaflanada a la plaza Michaelerplatz, que supuestamente debía ser la principal del edificio. Todos estos ejemplos suelen interpretarse como vacilaciones en el proyecto loosiano, como “sentimentalismos irresueltos”

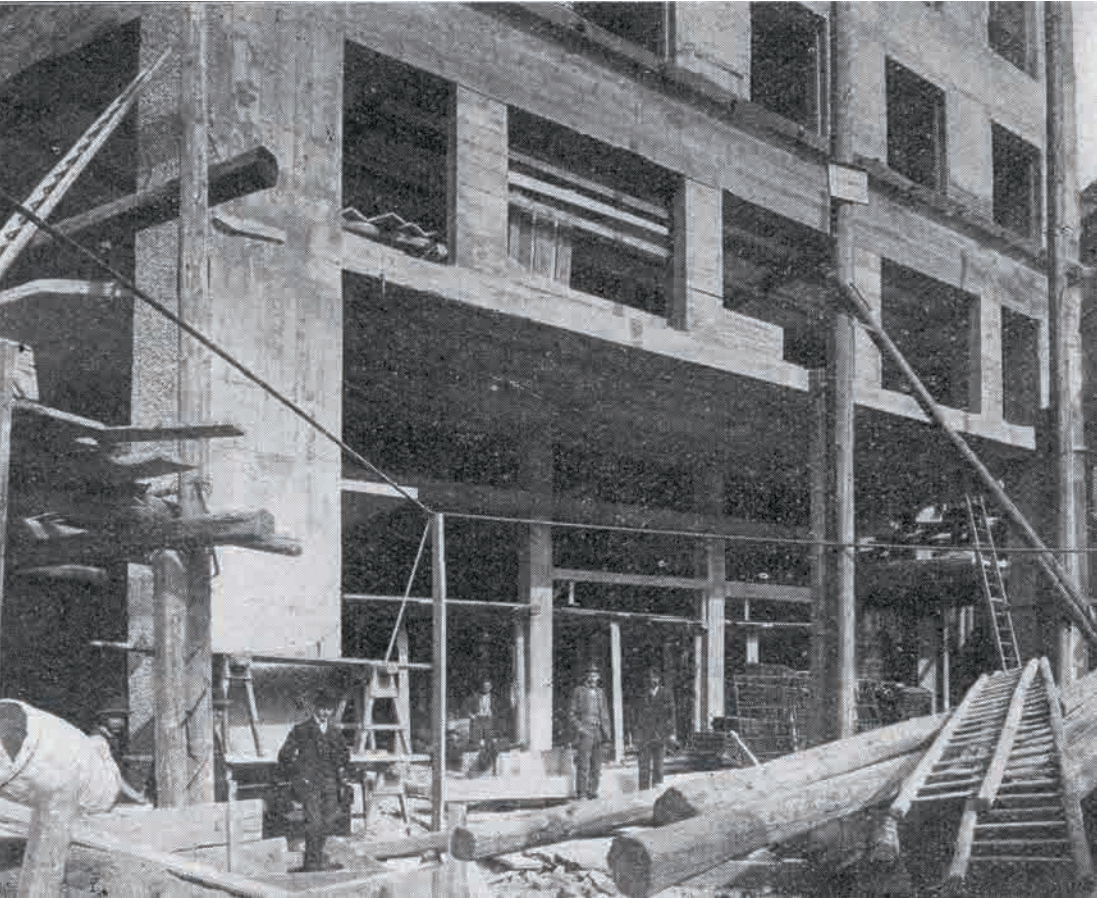
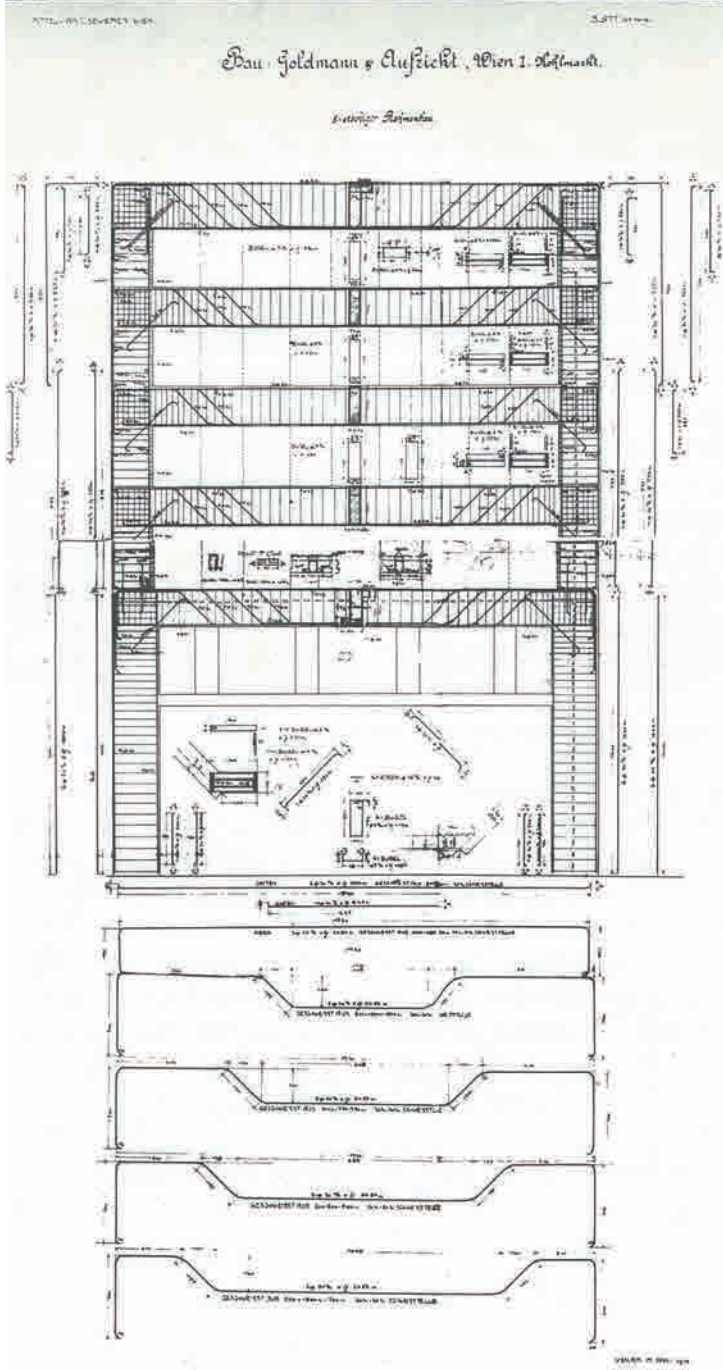
439 Pisani, *Architettura*, p. 240.

440 Loos, *Escritos I*, p. 56.

Ibid., p. 48.

Ibid., 49.

entre historia y modernidad, ornamento y estructura, arquitectura y ciudad. Pero si se eliminan los prejuicios entre modernidad y tradición que suelen llevar implícitas estas interpretaciones, debe hallarse en la propuesta loosiana una única voluntad de resolución de problemas diversos con un gran arsenal de mecanismos a su alcance. El principio integrador de todo el proceso de proyecto es la capacidad del sujeto como creador y el discurso, escrito o construido, como medio de alcanzarlo.



La casa en Michaelerplatz en construcción, 1909



Portal de entrada a la casa en Michaelerplatz, 1910



A la izquierda: Relación entre la cornisa del basamento de la casa en Michaelerplatz y las casas vecinas. Central y derecha: Yuxtaposición de la cornisa del basamento de la casa en Michaelerplatz

El mismo principio integrador debe hallarse en el más famoso de los escritos de Loos, *Ornament und Verbrechen*, de 1908, que ha sido objeto también de numerosas interpretaciones. La lectura mayoritaria del mismo se sitúa a la sombra de la publicación del artículo en el nº 2 de *L'Esprit Nouveau*, en 1920.⁴⁴¹ A partir de esta publicación y enmarcado en la propuesta general de la revista de Le Corbusier, el escrito fue interpretado como si la conjunción copulativa del título fuera en realidad el presente de indicativo del verbo ser. De esta forma, la unión de dos términos distintos como *ornamento y delito* llevaría a la lectura, presente por ejemplo en Amendolagine, de *ornamento es delito*.⁴⁴² El concepto de ornamento es motivo de una inabarcable diversidad de enfoques a principios de s. XX. Sólo constatar la variedad que existe entre el ornamento en los escritos de Benjamin, el concepto de ornamento en Kafka apuntado por Anderson en *The Ornaments of Writing*, o la cita de Kraus “*la frase es el ornamento de la inteligencia*”,⁴⁴³ da una idea de la amplitud de este concepto en el cambio de siglo. Cualquier revisión de los escritos de la época debe llevar al cuestionamiento de la idea de ornamento como añadido o superfluo, que es la propia de cierta interpretación moderna. De hecho, una lectura en profundidad del artículo de Loos evidencia que nunca se asimila el ornamento a un delito, sino que se explora el frágil límite entre el ornamento sincero y el injustificado:

*Soporro los ornamentos del cafre, del persa, de la campesina eslovaca, los ornamentos de mi zapatero, pues ninguno de ellos tiene otro medio para llegar a las cimas de su existencia. Pero nosotros tenemos el arte, que ha substituido al ornamento.*⁴⁴⁴

Para justificar la pertinencia de un ornamento, Loos se detiene a analizar la relación entre el objeto y el sujeto que lo crea, en el caso del cafre, del maestro zapatero o de la campesina eslovaca, que, para él, nacido en Moravia, era casi referirse a sus orígenes familiares. En todos estos casos, considera que el ornamento es lícito, pues existe una gran coherencia entre el creador y la obra. La tensión entre obra

441 Rukschcio, *Adolf Loos*, p. 250.
442 Amendolagine, *Oikos*.
443 En Casals, *Afinidades*, p. 483.
444 Loos, *Escritos I*, p. 354.
445 Ibidem.
446 Lahuerta, “Reclamación” y *Humaredas*.
447 Praz en el prólogo a *La carne*; y Johnston, *El genio*, pp. 828-31.

y ornamento se produce sólo en la creación del hombre moderno, cuyo entorno se ha vuelto tan complejo que no permite establecer una relación directa entre sujeto y creación. El proyecto moderno se halla, además, alterado por el valor del arte como exploración del futuro y los límites del espíritu. Según Loos, el hombre de nervios modernos ya obtiene del arte aquello que el cafre necesita hallar en el objeto utilitario, llevándole a aplicar decoración sobre el objeto. En la constante búsqueda de Loos de una relación sincera entre el sujeto creador y la obra creada, el ornamento dejará de ser necesario como consecuencia, y nunca como premisa, de un estado espiritual y cultural.

*Nosotros vamos, tras el esfuerzo y la fatiga cotidianos, a Beethoven o al Tristán. Esto no lo puede hacer mi zapatero. No debo arrebatarse su alegría, ya que no puede sustituirla por nada. Pero quien va a la Novena Sinfonía y se sienta después a dibujar un modelo de tapiz, ese es o un estafador, o un degenerado.*⁴⁴⁵

La alusión al delito que subyace en aquél que busca un ornamento falso se relaciona directamente con la corriente degeneracionista de Nordau.⁴⁴⁶ Sin embargo, el libro de Nordau acusa de degeneración por igual a artistas y escritores, a músicos y poetas. La concepción del arte en esta interpretación va ligada a la del enfermo mental, en una lectura positivista propia del pensamiento burgués. La intransigencia de Nordau, en su constante búsqueda de un ideal social de hermandad, no le permite distinguir, como critican Praz y Johnston,⁴⁴⁷ la calidad de los artistas y escritores por él criticados. Loos, en cambio, en artículos como *Die Kranken Ohren Beethovens* y *Architektur*,⁴⁴⁸ nunca niega la primacía del creador artístico, cuyo destino es avanzarse a su tiempo. Él mismo se enorgullece, en ocasión de la Casa de la Michaelerplatz, de haber recibido un certificado de la policía “negro sobre blanco” que le definía como artista, al haberle denegado el permiso para construir su fachada.⁴⁴⁹ La crítica de Loos no es al artista ni a la creación más allá del propio tiempo, sino que se centra únicamente en un ornamento falto de sinceridad que, sin duda, llevará a un mal producto.

Loos, que, como se ha visto, critica de forma abierta a los arquitectos y artistas de la Secession vienesa y del art nouveau europeo, defiende en numerosas ocasiones a Otto Wagner, relacionándolo con los grandes maestros de la arquitectura.⁴⁵⁰ Además del conocimiento de la historia, Loos destaca un factor que evidencia la primacía de Wagner por encima de los otros arquitectos contemporáneos:

*Otto Wagner tiene una propiedad que hasta ahora sólo he encontrado en pocos arquitectos americanos e ingleses; puede salirse de su piel de arquitecto y meterse en la piel de un artesano. Hace un vaso: piensa como un soplador de vidrio o un pulidor de cristales. Hace una cama de latón: piensa, siente como un trabajador del latón. Todo lo demás, su gran saber y su capacidad arquitectónica, lo ha dejado en su vieja piel. Sólo una cosa le acompaña a todas partes: su ser artista.*⁴⁵¹

448 Loos, *Escritos II*, p. 73 y pp. 23-35.
449 “Mein erste Haus”, *ibid.*, p. 20.
450 Loos, *Escritos II*, p. 42: “Estas son las piedras angulares del desarrollo arquitectónico del s. XIX: Schinkel, Semper y Wagner”.
451 *Ibid.*, p. 75.

En resumen, la veracidad en la creación se revela como el eje alrededor del cual se estructura el discurso de Loos sobre la arquitectura. Esta veracidad, fundamentada en la técnica, la tradición o la historia, se desarrolla uniformemente a través de la actitud vital del creador, que es capaz de incorporar en el proyecto las aspiraciones del cliente, el recuerdo familiar, el conocimiento constructivo y la historia de la arquitectura. Mediante este mecanismo, de clara influencia inglesa, la creación arquitectónica o de cualquier otra disciplina surgirá de forma natural.⁴⁵² Se trata, en definitiva, de una actitud vital, a la manera de los modales apuntados en el artículo sobre Voysey en *The Studio*, que el sujeto creador es capaz de integrar a través de su discurso, de su escritura e incluso de sus gestos. Es el mismo gesto que lleva a saludar por la calle, sacarse el sombrero en una tienda o atender amablemente a una *Curiosa G. K.*, en una de las más conocidas cartas de *Das Andere*.⁴⁵³ Es el gesto que en el café, la campesina o el artesano, está plenamente integrado en su modo de vida, pero que en el hombre de mundo parece haberse perdido. La propuesta de Loos es la de recuperar el gesto como actitud vital del hombre de nervios modernos y convertirlo en fundamento de su creatividad. Concibe un gesto que, a diferencia de Mallarmé o Voysey, no es arbitrario ni casual, sino que es fruto de una intensa relación con el contexto, de un denso fondo cultural y de un amplio conocimiento constructivo, que el hombre moderno armoniza a través del lenguaje.

Pero dentro de este discurso basado en la coherencia y la sinceridad, el arte aparece como un elemento distorsionador que recurre a fenómenos espirituales y atávicos. Una interpretación restrictiva de los escritos de Loos lleva a suponer una negación de lo artístico en la arquitectura. Pero, como apuntaban Glück y Pevsner, a menudo las obras construidas de Loos no parecen secundar esta lectura. En consecuencia, la presente tesis propone profundizar en ciertos escritos de Loos, a través de los antecedentes literarios anteriormente analizados, a fin de aportar un enfoque que matice la convencional explicación del enigma loosiano como un conflicto abierto o una simple paradoja. Toda la literatura del cambio de siglo está cargada del carácter individual y sincero de la creación artística. Este pensamiento *art pour l'art* de influencia francesa fue adquirido por Kraus, a través de su admiración por Ruskin, Wilde y Pater. En este sentido, los escritos de Loos apuntan a la posibilidad de que, como en Verne, Goncourt o Proust, debajo de la piel de todo proyecto arquitectónico se halle el sujeto creador sincero y, en definitiva, el *artista*.

Arquitectura y arte

La creencia de Loos en que la certeza de la creación deriva de la coherencia entre obra y vida tiene un clímax en el tratamiento de la muerte. Como en todo el ambiente cultural del cambio de siglo, en Viena la muerte puede concebirse como el estadio último de la vida, en que todo alcanza su nivel más elevado. En lo que Johnston ha venido en llamar *La muerte como refugio*⁴⁵⁴ se resume plenamente la concepción de la muerte como referente de lo vivido y, a su vez, no como huida o abismo, sino como firme espacio construido. Dentro de este contexto, Loos desarrolla en sus escritos una idea de la muerte como epítome de la vida. En este sentido, Cacciari enfatiza en *Adolf Loos e il suo Angelo* la importancia del sepulcro en la Viena finisecular.⁴⁵⁵ El filósofo italiano especula sobre la posibilidad de que el Palacio de la Secesión de Olbrich, de 1898, comparta “inconscientemente” la voluntad de forma que hay en el Monumento funerario de la familia Von Klarwill que Olbrich construyó el mismo año. Tras esta analogía, el filósofo plantea una sucesión de imágenes que pasa por el Mausoleo para Max Dvorák, de 1921, el esbozo de Loos para su propia tumba, de 1931, y el techo artesonado del Kärtner Bar, de 1907. Mediante estas analogías se muestra una serie de obras que, según Cacciari, participan de la misma filiación formal y reafirman la idea subyacente de la tumba, incluso en un bar pretendidamente moderno en el centro de Viena. Salvando la inversión cronológica de los ejemplos, Cacciari propone una subordinación formal, con el sepulcro como origen, que permite vincular una misma voluntad “inconsciente” en la obra de Loos. La potencia de la metáfora visual se fundamenta en una representación de la muerte en la tumba, y una posterior -o incluso anterior- aplicación de las formas funerarias a otras tipologías arquitectónicas. La interpretación redundante, mediante mecanismos formales, en una supremacía de la muerte como elemento más allá de la razón y el lenguaje, propia del espíritu del cambio de siglo.

Al final del ensayo, el filósofo italiano desarrolla con mayor profundidad el tema de la muerte en la Viena de principios de s. XX y su relación con el arte. Cacciari resalta la visión del arte en Kraus y Loos como una suerte de espacio-otro, distinto al alcanzable por el lenguaje. El ámbito del arte no sería el de la cultura, cuyo medio principal, el lenguaje, sirve de acceso a la verdad. En Kraus y Loos el arte se situaría, siempre según Cacciari, en un espacio inaccesible a la lógica del lenguaje, de la artesanía y del trabajo. El arte sería el espacio del instante, de la excepción que se produce más allá de los límites del discurso, a menudo de forma inesperada. Por ello, la muerte, que se ha situado siempre inalcanzable al lenguaje, comparte la distancia y la incomunicación con el arte. Así, el sepulcro resultaría ese espacio interno ámbito del arte, a la vez que sería el lugar que piensa el lenguaje, sin alcanzarlo, y en el cual la vida sigue siempre naufragando⁴⁵⁶

452 “Ornament und Erziehung”, op. cit., pp. 214-19.

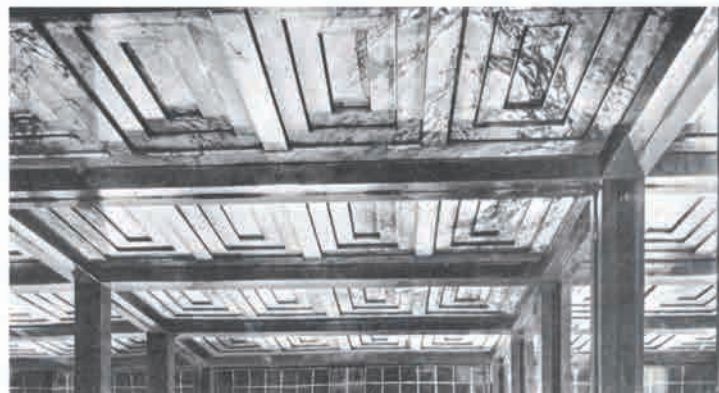
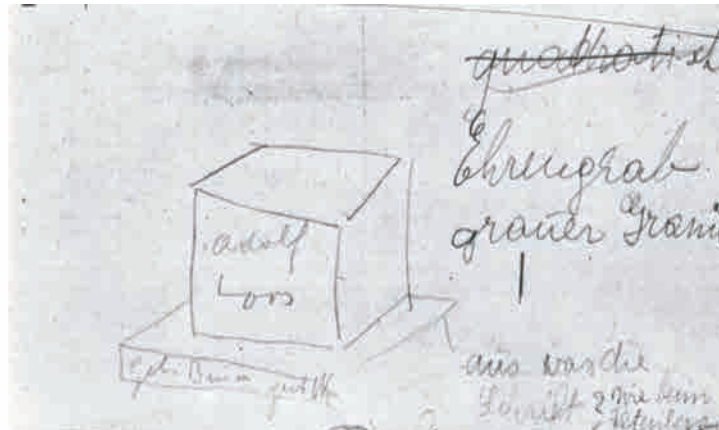
453 Loos, *Escritos I*, p. 300.

454 Johnston, *El genio*, pp. 429-43.

455 Cacciari, *Angelo*, pp. 32-34.

456 Ibid., p. 34.

En la propuesta de Cacciari se mantiene de nuevo la interpretación del arte moderno desarrollada a partir de Mallarmé, según la cual la única posibilidad de revelar aquello que el lenguaje no puede alcanzar es el azar, que, inesperadamente, descubre nuevas posibilidades del lenguaje más allá de la lógica. Este azar sería fruto de una transmisión casi divina y esotérica, de la que el artista sería un mero objeto, siempre después de un duro trabajo pero sin llegar a conocer los mecanismos de su generación.



Analogías respecto al sepulcro en el Monumento a la Secession de J. M. Olbrich, 1898; el Mausoleo para Max Dvůrák de A. Loos, 1921; el Proyecto para la propia tumba de A. Loos, 1931; y el Kärntner Bar de A. Loos, 1907, según M. Cacciari

Sin embargo, la propuesta desarrollada por Loos no se abandona a la atracción de este mundo otro que la muerte y el azar representan. Loos propone una visión de la muerte mucho más densa y constructiva. En el escrito dedicado al hogar publicado en el primer número de *Das andere*, y en el que aparece el aforismo en respuesta a la Curiosa G. K. anteriormente citado, plantea una prueba para detectar la calidad de una vivienda:

¡Sacad vuestras plumas, narradores de almas y de personas! Intentad describir de una vez cómo se desarrollan y qué desenlace tienen el nacimiento y la muerte, los gritos de dolor por un hijo abortado, los estertores agónicos de una madre moribunda, los últimos pensamientos de una hija que quiere morir, en un dormitorio de Olbrich.

Basta tan sólo una imagen: la muchacha que se ha quitado la vida, tumbada en el suelo de madera. Una mano agarrotada todavía sostiene el revólver humeante. Sobre la mesa, una carta. La carta de despedida. La habitación donde eso sucede, ¿es de buen gusto? ¿Quién lo pregunta? ¿Quién se preocupará por ello? ¿Es una habitación, basta!

Pero, ¿y si ese espacio está decorado por Van de Velde? Entonces, precisamente, no es ninguna habitación.

Entonces es -

Eso, ¿qué es, exactamente? -

¡Una blasfemia sobre la muerte!

*¡Que duren siempre entre vosotros las pequeñas alegrías!*⁴⁵⁷

La escritura de Loos alcanza aquí una profunda capacidad de evocación a través de esta escena de muerte en el interior de una habitación, en la que la arquitectura queda relegada a un segundo plano por la potencia del suceso que en ella puede acontecer. Los rastros de vida, entre el nacimiento y la muerte, hacen inútil la voluntad de protagonismo del decorador a través de una forma extravagante. Frente a la narración vital, el gesto puramente formal deviene silencioso y debe, por ello, desaparecer. De una forma similar, en *Die Überflüssigen*, texto de 1908, Loos alaba la alcoba mortuoria de Goethe frente a una decoración de Hans Sachs. La sinceridad con la que está resuelta la habitación de Goethe se sitúa por encima de cualquier creación artística, aunque *“ahí cada pieza hubiera sido dibujada por Dürer.”*⁴⁵⁸ Pero es en su escrito *Architektur*, de 1910, donde Loos revela con mayor profundidad la importancia dada a la muerte. En el inicio del texto, Loos nos conduce sugestivamente a un ambiente rural bucólico, de resonancias virgilianas, en el que todo se halla en una absoluta armonía regida por la coherencia de la mano de Dios. Sólo una villa de algún arquitecto moderno rompe esta armonía, a la manera de la *maisonette* del texto sobre Voysey aparecido en *The Studio*. De nuevo, Loos defiende la construcción correcta como resultado de un equilibrio absoluto entre el hombre, el tiempo, la vida y el entorno:

*Él ha querido levantar una casa para sí y para los suyos y para su ganado, y lo ha logrado. Igual que pudo su vecino o su bisabuelo. Como puede cualquier animal que se deja llevar por sus instintos. ¿Es la casa hermosa? Sí, tan hermosa como lo son la rosa o el cardo, el caballo o la vaca.*⁴⁵⁹

Lo bello de la arquitectura resulta de la coherencia entre el sujeto y la obra, desarrollada mediante un lenguaje claro y sincero. En el inicio de *Architektur* puede identificarse el rastro de una corriente de pensamiento de la literatura occidental, de la que Loos parece ser claro heredero. Esta búsqueda de una armonía entre sujeto y mundo, propia de toda la literatura romántica, por herencia de Jean Jacques Rousseau,

457 Loos, *Escritos I*, p. 271

458 Ibid., p. 334

459 Loos, *Escritos II*, p. 24

es el tema central del *Hyperion* de Hölderlin, de 1797. El ansia por huir a un valle sereno donde llevar una vida reposada y tranquila que Hölderlin plasma en el protagonista de *Hyperion*⁴⁶⁰ está inspirado por una creencia en lo que llama “sacerdocio de la naturaleza” que permita al hombre vivir en plena armonía. Se trata de una propuesta vital de vivir poéticamente⁴⁶¹ pero no a través de un idealismo abstracto, sino de lo que Lukács ha venido en llamar el “*eco real de cada ocasión concreta inmediatamente desencadenadora de vivencias, para poder repetir abstractamente los fundamentos últimos de la vivencia poéticamente configurada en cada caso.*”⁴⁶²

Aunque no sea demostrable una influencia directa entre ambos, el mismo trascendentalismo en la naturaleza de Hölderlin puede hallarse en la obra de Ralph Waldo Emerson⁴⁶³ y ampliarse a la obra de Walt Whitman o Henry David Thoreau. Por ello, no debe sorprender que Richard Neutra se refiera al discurso de Loos, a raíz de su experiencia americana, como una “versión de Walt Whitman hecha por un inmigrante”⁴⁶⁴ o que sus escritos se centraran en los mismos motivos de la naturaleza y de los rascacielos de Manhattan que inspiraron *Leaves of Grass*.⁴⁶⁵ De igual forma, en la monografía sobre Loos, Ruckschio destaca la verdadera “Thoreaumania” que se vivía en la costa este americana y en ciertos ámbitos intelectuales europeos en el cambio de siglo.⁴⁶⁶ Cuando el protagonista de la novela de Thoreau *Walden or Life in the Woods*, de 1854, en su experiencia de huida de la ciudad y su búsqueda de la armonía en el campo, relata la construcción de su casa, afirma que “*lo que alcanza a ver hoy de bello en arquitectura ha partido gradualmente desde dentro, de las necesidades y del carácter del ocupante, único constructor, de una nobleza y una verdad inconscientes, que excluyen toda consideración a lo aparente; toda belleza adicional que de ello resulte tendrá sus raíces en una hermosura de vida igualmente indeliberada.*”⁴⁶⁷ A continuación, Thoreau ensalza, como no podía ser de otra manera, las “*masías y cabañas de troncos de los más pobres*”,⁴⁶⁸ que son las mejores arquitecturas que conoce y que, si son “*pintorescas*”⁴⁶⁹, lo son por la vida de quien las habita. Para Thoreau, el poblador urbano conseguirá un resultado parecido al del campesino “*cuando su vida sea tan sencilla y grata a la imaginación que no se perciba en el estilo de aquél el menor esfuerzo por causar efecto*”.⁴⁷⁰ Y, finalmente, en su claro ataque a toda arquitectura cuyos ornamentos no sean apropiados, Thoreau recurre a una compleja parábola en la que asimila la casa a la arquitectura funeraria, en la voluntad de plasmar que el vínculo del habitante con su casa se muestra de forma definitiva en “*su última y ajustada morada*”,⁴⁷¹ en un lenguaje que remite al de Loos en los fragmentos anteriormente citados.

Se mantiene, así, la relación constante entre la sinceridad del sujeto creador y la veracidad de la obra creada, que Pevsner identificaba

como uno de los discursos de fondo de la literatura arquitectónica del s. XIX. Sobre este tema, la armonía con el entorno y la confianza en la individualidad se erigen como mecanismos esenciales del proyecto. También en *Das Englische Haus*, de 1904, Hermann Muthesius, como haría también Voysey, destaca la *individuality* como el carácter fundamental de la arquitectura inglesa, y el que de mejor manera explica que no se haya adulterado como la continental.⁴⁷² De hecho, según Muthesius, hay todavía algo de “campesino” en todo inglés, pues, a pesar de haber desaparecido el campesinado como clase social, existe todavía en cada habitante de Inglaterra “*una inteligencia natural, desafectada, [con] su debilidad por su tierra natal con sus prados y terrenos roturados, su amor por el aire fresco y el campo abierto*” propias del mejor carácter del habitante de campo.⁴⁷³ Se formula una concepción del campesino como último depositario de una inteligencia completamente integrada a su modo de ser y a su entorno, que persiste tras la primera guerra mundial en actitudes como la de Wittgenstein, cuya cabaña al borde de un lago en Skjolden le permitía hallar la armonía necesaria para escribir.⁴⁷⁴ Un ejemplo de esta noción se halla también en Heidegger, criticado por sus contemporáneos por huir a su cabaña en Todtnauberg,⁴⁷⁵ y que buscaba en poemas de Hölderlin como *Regreso al hogar/Los parientes o Como cuando en día de fiesta “el callado y lento embrujo de las cosas conocidas y sus sencillas circunstancias*”⁴⁷⁶, elementos que el campesino tenía y que el poeta debía buscar en su escritura. O también en Louis Aragon, quien, con su *Paysan de Paris*, de 1924, aspira a generar una mitología moderna basada en una ciencia de la vida, menos ocupada de la “*objetividad de la certeza*” que de la “*realidad de la certeza*”, para hallar la verdad.⁴⁷⁷ Persigue esta verdad como un campesino moderno por las calles de París y se embriaga en la caricatura de naturaleza que le sirve el parque de Buttes-Chaumont, “*en medio de miles de concreciones divinas*”⁴⁷⁸, dado que “*la concreción es lo indescriptible.*”⁴⁷⁹ En todos estos casos, el intelectual occidental detecta en el campesino una armonía con el entorno que resulta de su conocimiento concreto del mundo, lo que le permite evitar las mistificaciones de la realidad a las que parece estar sometido el hombre moderno.

Pero volviendo a los posibles referentes literarios de Loos, tras Hölderlin, Thoreau o Muthesius es preciso detenerse en Maurice Maeterlinck quien, por cierto, dedicó un breve texto a Loos en 1930, para el libreto por su sexagésimo aniversario. Con *La vie des abeilles*, de 1901, Maeterlinck alcanzó gran éxito en toda Europa⁴⁸⁰ al describir con precisión el trabajo de unos insectos símbolo de la laboriosidad y cuyo rigor en el trabajo es capaz de obtener maravillosos resultados. La analogía, que se sirve de las abejas para condensar el espíritu coherente entre mundo e individuo que debe exigirse al trabajador moderno, ha sido

460 Hölderlin, *Hiperión*, p. 140.

461 Tema tratado por Heidegger en su ensayo “Hölderlin”, en Heidegger, *Aclaraciones*.

462 Lukács, *Goethe*, p. 225.

463 Según Flynn en “Intellectual”.

464 Neutra, en Casabella, *Loos*, p. 46.

465 Neutra en Ruckschio, *La vie*, p. 27.

466 27.

467 Ibid., p. 292.

468 Thoreau, *Walden*, p.47.

469 Ibidem.

470 Ibidem.

471 Ibidem.

472 Ibid., p. 48.

473 Muthesius, *Englische*, p. 5.

474 Ibid., p. 239.

De hecho, Wittgenstein hizo, al me-

nos, dos cosas tras recibir parte de la herencia por la muerte de su padre en 1914: adquirir la cabaña en Skoljen y repartir dinero para el fomento de las artes a diversos artistas, poetas y arquitectos del entorno vienés, de entre los cuales Adolf Loos, a quién acababa de conocer, Wijdefeld, *Wittgenstein*, p.

27; y Ruckschio, *La vie*, p. 194.

475 Tema tratado en Sharr, *Heideggers*.

476 Heidegger, *Aclaraciones*, p. 20.

477 Prefacio de Aragon, *Paysan*, pp. 35-40.

478 Ibid., p. 187.

479 Ibid., p. 272.

480 Según Valverde, *Historia*, p. 57.

analizado por Juan Antonio Ramírez en su ensayo *La metáfora de la colmena*. Según esta analogía, las abejas poseerían el mismo espíritu sincero, del cual surgiría una construcción precisa y sin ningún añadido, y que el mundo burgués del cambio de siglo interpretaría como bella. En referencia directa al Ruskin de *Ethics of the Dust*,⁴⁸¹ Maeterlinck afirma en el prólogo que pretende dotar de causa a las relaciones físicas y químicas de los animales. Pero sobre este fondo, y con la misma fluidez con la que el novelista británico explica el gótico como fruto del sacrificio artesano, Maeterlinck revela la potencia simbólica de los espacios creados por las abejas. Como en tantos ejemplos del cambio de siglo, las colmenas son analizadas a través de la relación sincera y armónica entre individuo y entorno, fruto de la actitud vital de sus constructores. De esta relación directa y sincera entre individuo y mundo resulta, evidentemente, una arquitectura de belleza innegable.

En mitad del libro, el dramaturgo belga relata un paseo campestre, en el que se describe un ambiente rural similar al presentado por Loos al inicio de *Architektur*:

*Vea usted la humilde iglesia que los domina y vigila, a mitad de la costa, entre los copudos tilos y el césped del cementerio familiar que mira al océano natal. Levantan armoniosamente su monumento de vida bajo los monumentos de los muertos que hicieron los mismos gestos y que no están muertos. Abarque usted el conjunto: ningún detalle demasiado particular, demasiado característico, como se encontraría en Inglaterra, en Provenza o en Holanda. Es el cuadro amplio, y bastante vulgar para ser símbolo, de una vida natural y feliz. Vea usted, pues, la eurytmia de la existencia humana en sus movimientos útiles. Mire usted al hombre que conduce a los caballos, todo el cuerpo del que tiende el haz sobre la horquilla, las mujeres inclinadas sobre el trigo y los niños que juegan... No han cambiado de sitio una piedra, no han removido una palada de tierra para embellecer el paisaje; no dan un paso, no plantan un árbol, no siembran una flor que no sean necesarios. Todo ese cuadro no es más que el resultado involuntario del esfuerzo del hombre para subsistir un momento en la Naturaleza, y, sin embargo, aquellos de nosotros que no cuidan más que de imaginar o crear espectáculos de paz, de gracia o de pensamiento profundo, no han encontrado nada más perfecto y vienen simplemente a pintar o describir esto cuando quieren representarnos un aspecto de la belleza o de la felicidad. He aquí la primera apariencia que algunos llaman la verdad.*⁴⁸²

Una vez más, el valor del gesto sincero en pleno acuerdo con el entorno certifica la calidad del espacio habitado. Este paisaje es fruto, como la humilde pero fantástica arquitectura de las colmenas, de una absoluta armonía entre individuo, mundo y creación. Pero aquí los monumentos de los muertos, que son interpretados no como lejanía sino como vínculo con el pasado, se erigen como guía de todo el ámbito. A través de los gestos que los antepasados imprimieron en cada zanja, camino y edificio, su memoria se encuentra plasmada en cada uno de los detalles del magnífico paisaje, alcanzada definitivamente la ansiada verdad.

481 Maeterlinck, *La vida*, p. 132.
482 Ibid., p. 154.

En la primera parte de *Architektur*, Loos utiliza una prosa elegíaca que recurre a estos lugares comunes de la literatura decimonónica, y halla finalmente la casa de campo tan hermosa “*como lo son la rosa o el cardo, el caballo o la vaca.*”⁴⁸³ A partir de este inicio, el artículo se desarrolla en relación a términos propios de la escritura loosiana, como uso, tradición, arte y estilo, para acabar la primera parte con la analogía entre arquitectura y vestimenta, poniendo como ejemplo el único edificio urbano de cierta entidad que había construido hasta el momento, la casa de Michaelerplatz. En la segunda parte del texto, Loos trata de desentredar la madeja a la que ha llevado su propia escritura, planteando la posibilidad de que la arquitectura pueda ser también arte, en el conocido fragmento:

*Así, ¿la casa no tendría nada que ver con el arte y no debería colocarse la arquitectura entre las artes? Así es. Sólo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte.*⁴⁸⁴

Al parecer, el abismo entre arquitectura y arte puesto de manifiesto en los escritos anteriores, sólo es salvable en aquellos dos momentos en que su valor simbólico desplaza por completo el valor de uso, que son el momento de la muerte y el de la memoria. Pero, paradójicamente, Loos plantea de inmediato en las siguientes líneas la posibilidad de que la arquitectura pueda transmitir sentimientos a los seres humanos:

*La arquitectura despierta sentimientos en el hombre. Por ello, el deber del arquitecto es precisar ese sentimiento. La habitación debe parecer confortable, la casa habitable. El palacio de justicia debe parecer un gesto amenazador para el vicio oculto. La banca debe decir: tu dinero está aquí bien y fuertemente guardado por gente honrada.*⁴⁸⁵

Los edificios vuelven a personificarse, gesticulan y hablan para hacer llegar a sus ocupantes sus valores, su carácter. En el texto citado, Loos no parece estar hablando en absoluto de función, de un sentido pragmático de la arquitectura. A menudo se ha entendido que sus afirmaciones llevaban a defender que, salvo en el monumento funerario o conmemorativo, la arquitectura debía responder a una función básica. Pero Loos habla de transmisión de sentimientos, y estos no se limitan a funciones básicas, sino que apelan al confort, al vicio y a la honradez. Y el propio Loos lleva al extremo esta capacidad de la arquitectura de transmitir “sentimientos en el hombre”, justo en aquel tipo de construcción que, según él mismo acaba de afirmar, puede ser considerado arte:

*Cuando encontramos en el bosque una elevación de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala en forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro nuestro nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso es arquitectura.*⁴⁸⁶

483 Loos, *Escritos II*, p. 24.
484 Ibid., p. 33.
485 Ibid., p. 34.
486 Ibidem.

La complejidad del discurso loosiano parece llevar a un callejón sin salida. Por un lado, la arquitectura debe ser el resultado del gesto sincero por parte del proyectista, en armonía con su contexto, como debe serlo cualquier acción del hombre de mundo. El arquitecto debe actuar con la inteligencia natural y con el gesto preciso del campesino, que lo conecte esencialmente con su tiempo y con el entorno. Por otro lado, la arquitectura aparece con esa potencia atávica y espiritual propia del arte posterior al romanticismo. Se trata de una arquitectura poseedora de una capacidad superior, liberada del peso de los estilos históricos y basada en su poder sensual y su capacidad de transmitir sentimientos. En los escritos de Loos existe un límite difuso, y aparentemente antitético, entre la arquitectura como mero resultado de un modo de vida sincero y aquella capaz de esperar que **“el hombre se eleve hasta ella”**,⁴⁸⁷ como lo hace el arte. Sobre este fondo, en Loos persiste la concepción de la arquitectura como receptáculo y dispositivo de recuerdos, renovando la sentencia de Ruskin sobre la arquitectura: **“Podemos vivir sin ella, podemos incluso creer sin ella, pero no podemos, sin ella, recordar”**.⁴⁸⁸

La sutileza y complejidad con la que Loos se desenvuelve entre estos dos extremos, en relación con la arquitectura, impiden toda lectura maniquea de sus escritos. Mientras que su crítica al ornamento injustificado es evidente, no lo son menos su concepción de la arquitectura como recuerdo y su creencia en la posibilidad de asimilarla al arte. Cuando se acometen sus escritos desde la literatura, esta aparente contradicción, ya detectada por Glück o Pevsner, puede llegar a ser atenuada. Pues, como Maeterlinck en el paisaje rural o Goncourt en su vivienda, Loos interpreta la escritura y la arquitectura como un proceso de concreción de la experiencia humana en relación con el mundo, que tienen el rigor y la sinceridad en el lenguaje como el único camino a la verdad y, a su vez, a la belleza.

En el epílogo a su ensayo *Historia nocturna*, Carlo Ginzburg condensa, con cierta intención de teoría general, lo que ha tratado de demostrar de forma inductiva en todo el libro y que está contenido en el subtítulo de la obra: *Las raíces antropológicas del relato*. Para Ginzburg, el germen de todo relato es el viaje de aquél que ha estado en el otro lado, la muerte, y vuelve para contarlo a la humanidad. El del viajero a la muerte no es **“un relato entre tantos, sino la matriz de todos los relatos posibles”**.⁴⁸⁹ En gran parte, en la literatura del cambio de siglo, la narración ligada a la arquitectura es una evocación del pasado inalcanzable. Por analogía con la proposición de Ginzburg, la narración relativa a la muerte es el ejemplo paradigmático de esta interpretación de la arquitectura. El énfasis de Loos en el arte que subyace en el monumento funerario y conmemorativo no es un anhelo fruto de una mitificación de la muerte de tintes decadentistas. Se trata de una visión de la arquitectura como arte sólo a través de la narración entendida como escritura concreta de una experiencia humana. Esta visión se desarrolla en todo objeto arquitectónico, desde el sepulcro

487 Ibid., p. 159.

488 Ruskin, *La siete*, p. 179.

489 Ginzburg, *Historia*, p. 621.

hasta el recuerdo que se deposita en cualquier parte de la vivienda. Así, todo edificio, como depósito de un hecho concreto, se convierte, a través de la narración, en un monumento al pasado o a la propia vida. Y, en consecuencia, será obra de arte.

2. Proust

Proust y la Recherche

Tras la coincidencia en el tiempo entre la publicación de sus dos traducciones de Ruskin y la muerte de sus padres entre 1903 y 1906, Marcel Proust cierra la llamada “época ruskiniana” e inicia en 1907 la serie de tentativas literarias que desembocarán en *À la recherche du temps perdu*. La primera de ellas es *Impressions de route en automobile*, artículo publicado el 19 del noviembre de 1907 en el periódico *Le Figaro*, en el que Proust relata las visitas a las poblaciones bretonas que realizó en verano, acompañado por los chóferes de la compañía Unic.⁴⁸⁹ Este artículo puede identificarse como un preámbulo a la *Recherche*, pues de las ideas allí planteadas derivan, de forma directa o indirecta, cuatro de los futuros libros de la obra. Tadié destaca sobre todo la presentación en el texto de un tema fundamental implícito en toda la obra proustiana: la concreción del valor de la vida como obra de arte.⁴⁹⁰

A partir de 1908, Proust se dedicará exclusivamente a la redacción de un ensayo literario, cuyo resultado fue publicado póstumamente bajo el título de *Contre Sainte-Beuve*.⁴⁹¹ Proust abandonará la redacción de dicho ensayo a medida que algunos de los aspectos más narrativos del mismo vayan tomando mayor importancia y le lleven a plantearse un desarrollo más amplio de los mismos en una novela. A partir de este momento, como es sabido, toda la producción literaria de Proust desembocará en la *Recherche*, un extensísimo proyecto al que dedicará los últimos doce años de su vida. La *Recherche* toma forma concreta con la publicación en 1913 del primer volumen, *Du côté de Chez Swann*. Proust constantemente revisará y añadirá fragmentos al texto, que llegará a triplicarse en extensión y pasará de los tres volúmenes previstos inicialmente a los trece publicados, los cuales acabarán organizándose definitivamente en siete libros.

Los estudios sobre la Recherche han destacado los claros precedentes decadentistas y simbolistas de la escritura de Proust. Por tratar sólo algunos ejemplos, Mario Praz, en su citado ensayo de 1930, *La carne*, establece corrientes creativas que ligarían, entre otros, la obra del Marqués de Sade, Baudelaire, Wilde y Proust.⁴⁹² Samuel Beckett, en su ensayo sobre Proust de 1931, cita a Huysmans como su más claro precedente literario⁴⁹³ y Albert Béguin, que en 1937 publica *El alma romántica y el sueño*, vincula a través del sueño al escritor francés con una corriente que llevaría de los románticos alemanes a la poesía surrealista.⁴⁹⁴ También Walter Benjamin, en 1930, profundiza en esta interpretación de la obra de Proust en el cauce de la literatura francesa de finales de s. XIX, relacionándolo directamente con Baudelaire o Montesquiou.⁴⁹⁵ Esta línea interpretativa es plenamente

489 Tadie, *Proust II*, p. 44-49.

490 Tadié, *Ibid.*, p. 46.

491 *Ibid.*, pp. 55 y ss.

492 Praz, *La carne*.

493 Beckett, *Proust*, p. 92.

494 Béguin, *El alma*.

495 “Proust” en Benjamin, *Assaigs*.

vigente en Arnold Hauser, quien, en 1964, sitúa a Proust como el final de la miríada de autores que ocupan su extenso capítulo *Naturalismo e impresionismo*, y lo incluye todavía en el s.XIX, sin interpretar las supuestas claves de la modernidad.⁴⁹⁶

Sin duda, la fascinación por los motivos ornamentales, lo fantástico, el sueño, y el elitismo social y cultural que transmiten las páginas de la *Recherche* es propia de cierta cultura francesa del cambio de siglo. Como ya se ha analizado en diversas ocasiones en la presente tesis, la percepción crítica moderna de este contexto, tanto en literatura como en arquitectura, tiende a englobar estas obras como el fruto de un conjunto de autores que se negaban a aceptar las evidencias de la modernidad y construían un mundo autónomo para aislarse de la realidad. Hauser resume esta concepción al final del mencionado capítulo, afirmando que, si bien **“Proust es el primero en ver la contemplación, el recuerdo y el arte no sólo una forma posible, sino la única forma posible de poseer la vida”, finalmente “la transmutación de los valores vitales de Proust no es otra cosa que el consuelo y el autoengaño de un enfermo, de un enterrado vivo.”**⁴⁹⁷ La metáfora de Hauser subraya el anacronismo del escritor y su producción, que, si bien es válida como obra de arte, sería fruto de un mundo ya pasado. Esta afirmación remite a la utilizada por Praz al destacar que D’Annunzio **“afirmó solemnemente su fe en el mundo de los sentidos, trató de apresarlos en su puño que se aflojaba, fijándolo ya no con palabras, sino en forma de paredes y muebles en el panteón enorme de su residencia en el Vittoriale.”**⁴⁹⁸

Sin embargo, este prejuicio antimoderno con el que a menudo se interpreta a Proust, y cuyas sobresalientes incongruencias ha revelado Antoine Compagnon en su ensayo *Les antimodernes*, no se sostiene si se aplica sobre la totalidad de sus escritos. Ya en *Impressions de route en automobile*, Proust muestra una fascinación por el automóvil que no sólo es equiparable a la que le puede producir cualquiera de las grandes obras del pasado, sino que puede incluso transformar por completo la visión de las mismas:

Era mi mecánico, el ingenioso Agostinelli, quien, enviando a las viejas esculturas el saludo del presente en las que la luz no servía más que para leer mejor las lecciones del pasado,, dirigía sucesivamente sobre todas las partes del pórtico, a medida que yo las quería ver, la luz del faro de su automóvil.⁴⁹⁹

También la *Recherche* está llena de pasajes que evidencian la atracción del escritor por los elementos que comúnmente se han considerado propios de la modernidad, tanto en su vertiente urbana y lúdica, con prensa y espectáculos, como en la productiva, ya se trate de automóviles, aviones o teléfonos, hacia los cuales siempre se muestra abierto y receptivo.⁵⁰⁰ El propio Benjamin advierte, ya en 1930, contra la interpretación restrictiva de Proust como creador anacrónico, al indicar que su novela no debe ser leída únicamente como **“un suplemento recreativo del Gotha.”**⁵⁰¹ El valor de Proust está en su proceso

496 Hauser, *Historia social*, p. 481.
497 Ibid., p. 481.
498 Praz, *La carne*, p. 767, y Andreoli, *D’Annunzio*.
499 Proust, *Pastiches*, p. 101. T. d. A.
500 Tema tratado ampliamente en Tadié, *L’écriture*, especialmente pp. 180-25.
501 “Proust” en Benajmin, *Assaigs*, p. 19.

de deshilvanar los **“ornamentos del olvido”** y trabajar intensamente a fin de no **“dejarse perder ninguno de los arabescos entrelazados.”**⁵⁰² A través del recurso a la memoria involuntaria, el escritor francés consigue **“construir con los restos del recuerdo la casa para el enjambre del pensamiento.”**⁵⁰³ Para Benjamin, el recurso a la memoria involuntaria permite a Proust revelar la verdadera creación a través de un todo concreto alcanzado con un esfuerzo muscular descomunal que se asimila a sus potentes frases. Benjamin acaba el texto de forma apoteósica, igualando la *Recherche* a una construcción:

Por segunda vez se alzaba un andamio como el de Miguel Ángel, sobre el cual el artista, con la cabeza forzada atrás, pintaba la Creación en el techo de la Sixtina: el lecho de enfermo sobre el que Marcel Proust dedicó a la creación de su microcosmos las páginas incontadas que cubrían el aire con su escritura.⁵⁰⁴

La referencia constante, tanto en Benjamin como en Hauser o Praz, a la arquitectura y la creación de un espacio pone de manifiesto la importancia que la primera tuvo en la obra de Proust.⁵⁰⁵ Pero sobre esta metáfora constante que aúna espacio, narración y sujeto, a la que se volverá inmediatamente, cabe añadir el carácter de creador sin paliativos que Benjamin aplica a Proust. La suya no es una obra *demodé*, sino una obra absoluta que propone y consigue hitos en referencia con los grandes maestros de la historia del arte. Para expresar su punto de vista, Benjamin afirma que en Proust, a diferencia de otros ejemplos, no vence el **“A pesar de todo con el que otros creadores se rebelan contra su enfermedad.”**⁵⁰⁶ El **“A pesar de todo”** del que habla Benjamin es el *Trotzdem* que sirvió de título del segundo libro de ensayos publicado por Loos en 1931⁵⁰⁷ y que, al parecer, Loos extrajo del aforismo de Friederich Nietzsche **“Das Entscheidende geschieht trotzdem”**, “Lo decisivo ocurre, a pesar de todo”. Esta coincidencia remite a una densa masa cultural en la Europa de principios de siglo, en la que los asuntos son comunes a diversas disciplinas artísticas y las ciertas barreras levantadas por la historiografía moderna no estaban dibujadas de forma tan precisa.

En este sentido, las influencias literarias que pueden detectarse en la *Recherche* son de un espectro muy amplio, tanto geográfica como cronológicamente.⁵⁰⁸ Entre los principales textos de referencia para Proust, se hallarían fuentes tan diversas como *Las Mil y una noches* o las *Memorias* de Saint Simon, las evidentes citas bíblicas y los clásicos greco-latinos, así como los autores del renacimiento italiano. Sobre esta densa matriz de referentes, Tadié añade a los ejemplos clásicos franceses, de Mme. De Sevigné a Anatole France, numerosos autores que comparten fondo cultural común con Adolf Loos. A la influencia anglosajona encabezada por Ruskin se añade la obra de Emerson, Thomas Hardy o Stevenson. A modo de ejemplo que no permite más que ampliar la constelación que la presente tesis pretende dibujar, se halla la obra de George Eliot *The Mill on the Floss*, cuya

502 Ibid., p. 14.
503 Ibid., p. 15.
504 Ibid., p. 28.
505 Tadié, *Proust et le Roman*, p 233; y en toda la obra de Fraisse, *L’oeuvre*.
506 Benjamin, op. cit., p. 28.
507 Loos, *Escritos II*, p. 287.
508 En Bouillaget, *Dictionaire; Les modèles*; y Tadié, *L’écriture*.

influencia reconoce Proust en una carta a Simone de Caillavet.⁵⁰⁹ Se trata de una obra, que André Maurois identifica como precedente del valor de la memoria en Proust⁵¹⁰ y que, como se ha visto anteriormente, Adolf Loos tenía en su biblioteca.

Sin embargo, tradicionalmente se ha relacionado a Proust con dos principales fuentes literarias que, en paralelo, desembocan en una interpretación arquitectónica concreta, y a su vez paradójica, de la *Recherche* como catedral o como interior burgués. La primera de estas líneas interpretativas inicia el rastro de las influencias literarias de Chateaubriand en Proust, para seguir con Hugo, Viollet-le-Duc y Ruskin y acabar en la obra de Huysmans y Mâle. Ciertamente, en las descripciones de las construcciones medievales, Proust utiliza recursos propios de esta “corriente” literaria, que se condensa en ejemplos como la descripción del pórtico de la iglesia de Balbec, asimilada a

*“la Biblia historiada más hermosa que el pueblo haya podido leer nunca.”*⁵¹¹ Este tipo de recursos se concentran especialmente en los dos primeros de los siete volúmenes de la *Recherche*, pero vienen, en cierto sentido, certificados por la conocida analogía al final de la novela en la que Proust compara su obra literaria con una catedral.⁵¹² Sobre estas evidencias se ha construido la línea interpretativa de la *Recherche* como catedral con « *su porche, sus capillas, su cripta, su campanario, su coro (lo esencial de la obra) y su ábside* »⁵¹³ Una vez aceptado este prisma, todo en la *Recherche* puede ser asimilado a estructura, construcción, filigrana o dosel, concibiendo la relación de Proust con la catedral no sobre la forma, sino sobre el proceso creativo. Esta analogía sería, pues, de tipo arqueológico más que arquitectónico. El propio Fraisse, máximo valedor de esta interpretación, admite dos elementos que matizan una lectura uniformizante de la *Recherche*. Por un lado, plantea el hecho de que Proust no era creyente y que, por lo tanto, se aproxima a la arquitectura medieval no de forma religiosa, sino intelectual.⁵¹⁴ Por otro, recuerda que Proust recurrió a Mâle para que verificara su terminología arquitectónica en 1912, con *Du côté de Chez Swann* completamente escrito y sólo pendiente de entrar en imprenta, Fraisse afirma que Proust invierte el método de documentación de sus predecesores, los escritores realistas del s. XIX. En el caso de Proust, *“la documentación viene después de la invención, como la verificación a posteriori de una visión original.”*⁵¹⁵

La equiparación de la *Recherche* a la arquitectura medieval no deja de redundar en una idea de la obra de Proust como estable, ordenada, estructural, constructiva, tanto en Fraisse como en Bouillaguet. Esta interpretación se basa en una concepción de la arquitectura como un conjunto formado por diversas partes, organizada y tectónica, cuya capacidad simbólica sería siempre inspirada por una analogía formal voluntaria. En consecuencia, se aleja en gran medida de la propia concepción de la escritura y del arte que Proust postula en la *Recherche*.

Por otro lado, se halla la interpretación basada en la clara influencia de la literatura francesa del s. XIX, en su vertiente realista, simbolista

509 Tadié, *Proust*, II, p. 115.

510 Maurois, *En busca*, p. 27.

511 Proust, *En busca I*, p.739.

512 Proust, *En busca III* p. 894.

513 Fraisse, *L'oeuvre*, p. 13, T.d.A.

514 Ibid., p. 20.

515 Ibid., p. 19.

516 En Tadié *L'écriture*; Becket, *Proust*.

y decadentista.⁵¹⁶ Proust era plenamente consciente del agotamiento de la propuesta literaria de estas corrientes, y así lo demostró en los diversos *pastiches* sobre Balzac, Flaubert o los Goncourt incluidos tanto en la *Recherche* como en los llamados escritos preparatorios entre 1907 y 1913. No obstante, en toda la *Recherche* se halla el rastro de esta sensibilidad finisecular en la que el sujeto se mezcla plenamente con los objetos que lo rodean, y que Proust define con precisión en el prefacio de *Contre Saint-Beuve*: *“En realidad, como sucede con las almas de los tras-pasados en ciertas leyendas populares, cada hora de nuestra vida, en seguida muerta, se encarna y se esconde en algún objeto material.”*⁵¹⁷ Este tema será recuperado por Prosut en la *Recherche* y aparecerá reformulado en los párrafos previos al célebre pasaje de la madalena.⁵¹⁸ El espacio como extensión del sujeto se presenta en Proust con una gran carga irónica, plasmada en el aspecto literario en los citados “pastiches” y, desde el punto de vista arquitectónico, en numerosos episodios a lo largo de la obra. A modo de ejemplo de la ironía con la que trata la relación entre arquitectura y sujeto, una vieja dama que llega pocos días después que el narrador al hotel de Balbec:

*(...) cortando en seco la salutación del director subía, con una brevedad en la que había más timidez que orgullo, a su habitación, donde cortinas de su propiedad, en sustitución de las que colgaban de las ventanas, biombos y fotografías interponían entre ella y el mundo exterior al que hubiera debido adaptarse, el tabique de sus costumbres, con tal eficacia que era su propia casa, con ella dentro, la que viajaba más que ella misma.*⁵¹⁹

El fragmento expresa el vínculo entre el sujeto y la morada condensado en una vieja dama que bien podría ser, según Proust, uno de tantos “artistas” que decoraban sus espacios interiores como extensiones de ellos mismos, “embalsamado por un perfume fino y anticuado, aunque no menos ficticio.”⁵²⁰ Se trata del espacio interior de moda en el París del cambio de siglo, que el propio Proust describe de forma mordaz al mostrar la casa en la que vive su amada Gilberte:

*Y nos hacía pasar al comedor, oscuro como el interior de un templo asiático pintado por Rembrandt, y donde una tarta arquitectónica, tan bonachona y familiar como imponente, parecía reinar allí a todo evento como un día cualquiera, por si Gilberte tenía el capricho de hundir sus almenas de chocolate y abatir sus murallas de pendientes leonadas y pinas, cocidas al horno como los bastiones del palacio de Darío.*⁵²¹

La misma casa de la que el narrador conserva un recuerdo perfecto:

Aquel salón abigarrado guarda por el contrario en mi recuerdo una cohesión, una unidad, un encanto individual que nunca han tenido siquiera los conjuntos más intactos que el pasado nos ha transmitido, ni esos otros más vivos todavía donde queda impresa la huella de una persona: porque sólo nosotros, por la creencia de que tienen una existencia propia, podemos atribuir a ciertas cosas que vemos un alma que luego conservan y desarrollan dentro de nosotros.

517 Proust, *Contre*, p. 43. T. d. A.

518 Proust, *En busca I*, p. 44.

519 Proust, *En busca I*, p. 600.

520 Ibidem.

521 Ibid., p. 449.

En el caso de M. de Guermantes, la admirada y elevada aristócrata, incluso su modo de hablar es asimilable a un interior que es, sin duda, el de su propia morada.

*Tenía a su disposición recuerdos que daban a su charla un hermoso tono de antigua morada desprovista de verdaderas obras de arte. Pero llena de cuadros auténticos, mediocres y majestuosos cuyo conjunto provoca un efecto espléndido.*⁵²²

En Proust persiste también el recurso a la personificación de los objetos y los edificios. Como había sucedido en cierta literatura decimonónica, los hogares están repletos de objetos como:

*(Un) sofá surgido del sueño entre los sillones nuevos y totalmente reales, sillitas tapizadas de seda rosa, tapete briscado de mesa de juego elevado a la dignidad de persona desde el momento en que como una persona tenía un pasado, una memoria, (...)*⁵²³

En tales párrafos, se llega a perder, en el extenso fraseo del relato, el sujeto que origina la frase y, con la confusión generada por la densa sintaxis, se asimilan por completo las personas con los edificios:

*La aristocracia, en su construcción pesada, con escasas ventanas que dejan pasar muy poca luz, demostrando la misma falta de vuelo, pero también el mismo poderío macizo y ciego de la arquitectura romana, encierra toda la historia, la empareda, la vuelve ceñuda.*⁵²⁴

De igual forma, cuando se supera el ámbito de la vivienda, no es el recuerdo sino la historia la que toma el papel de caracterizador de la arquitectura. Ante la iglesia de Combray, la mera descripción volumétrica del edificio se desparrama en una sucesión de símiles y metáforas,⁵²⁵ con ángulos deformados por las mantillas de las aldeanas a lo largo de los siglos, o cristales como las barajas que debieron distraer a Carlos VI. Se trata, pues, de:

*Un edificio que ocupaba, por así decir, un espacio en cuatro dimensiones — la cuarta era la del Tiempo –, que desplegaba a través de los siglos su navío que parecía vencer y franquear, de fila en fila de bancos, de capilla en capilla, no sólo unos metros, sino épocas sucesivas de las que terminaba saliendo victorioso; que escondía el rudo y feroz siglo XI en el espesor de sus muros...*⁵²⁶

En todos estos ejemplos se revela la sensibilidad que liga por completo la arquitectura al recuerdo, a la adición de restos de un pasado que son el verdadero elemento identificador de la arquitectura. Pero, de nuevo, la interpretación de la *Recherche* de forma exclusiva a través de estas analogías arquitectónicas con el interior burgués tampoco permite dar una visión global de su obra. En este sentido, Mario Praz, en una lectura excesivamente biográfica del fenómeno, explica lo paradójico que le resulta contrastar la “aburrida correspondencia” de Proust al aventurarse a disponer los muebles para su apartamento

522 Proust, *En busca II*, p. 474. Nabokov, *Lectures*, p. 212.
523 Proust, *En busca III*, p. 241. 526 Proust, *En busca I*, p. 55.
524 Proust, *En busca II*, p. 475. 527 Praz, *El Pacto*, p. 382.
525 La relación entre símil y metáfora en Proust es desarrollada por

en el Boulevard Haussmann. “Nada hay en él de aquella pasión de crearse un interior confortable a su propia alma, que encontramos ilustrada en grado superlativo en el Des Esseintes de Huysmans, o en Montesquiou.”⁵²⁷ Corroborando este aspecto biográfico del que, como apuntaba Beckett,⁵²⁸ es prudente mantenerse alejado, André Maurois recuerda que Proust escribió toda su novela desde un lecho de enfermo. Desde su habitación, él absorbió y exprimió, en claro reflejo especular del narrador de la novela, todo lo que en ella había, transmitiendo a la novela o bien “una experiencia o un recuerdo”. Mediante esta caza de sensaciones de su entorno, Maurois habla de un Proust que practicaba una “*intuición integral*.”⁵²¹ El mayor y más fértil fruto de esta intuición integral sería el mecanismo de memoria involuntaria que le permite completar el círculo entre sujeto y entorno, que hasta entonces había quedado dramáticamente abierto. Sin embargo, el propio Proust alertó de la confusión a que puede llevar suponer en el yo del creador literario caracteres de la persona del novelista, y a ello dedicó gran parte de *Contre Sainte-Beuve*, que sería publicado póstumamente: “*Que un libro es el productco de otro yo que aquel que nosotros manifestamos en nuestros hábitos, en la sociedad, en niestros vicios.*”⁵²²

En definitiva, los ejemplos de la catedral y del interior burgués llevan, probablemente, a un camino sin conclusión definitiva. La potencia de la creación literaria de Proust no podía ser transmitida a una disciplina tan compleja como la arquitectura, como si de un simple cambio de registro se tratara. Como en todos los ejemplos literarios anteriormente tratados, la interpretación de la arquitectura en la obra de Proust debe mantenerse en este ámbito de la ficción generada por la novela, con el fin de extraer de la narración de tales ficciones su sensibilidad arquitectónica. En este sentido, en su estudio sobre *La Recherche*, Wladimir Nabokov analiza los dos caminos de Swann y de Guermantes, omnipresentes en la obra de Proust.⁵²³ Según Nabokov, resulta irrelevante valorar objetivamente el interés físico y espacial de cada uno de los dos caminos. En el primer libro de la serie, los caminos son descritos desde un punto de vista sensual y evocador, y se convierten así en dos elementos ficticios que representan los dos extremos del mundo, las dos realidades humanas aparentemente opuestas. Estas dos ficciones serán utilizadas por Proust al final de la novela para evidenciar que ambos extremos, aparentemente antitéticos, se hallan mucho más cerca de lo que creía en su infancia. El escritor se sirve de la metáfora espacial de los dos caminos para desarrollar de forma efectiva su propuesta literaria, conocedor de la influencia cruzada entre lugar y personajes propio de la novela. Lo verdaderamente relevante en la narración no es la imagen final del espacio descrito. Lo importante de este punto de la *Recherche* es la capacidad de las dos ficciones generadas alrededor de sendos caminos de erigirse en recurso literario de gran eficacia. La profundidad de este recurso sólo surte efecto en una cultura acostumbrada por completo a relacionar de forma inmediata sujeto, narración y espacio.

520 Introducción de Beckett a su estudio sobre Proust, en que afirma: “Uno no leerá aquí nada de asma, cerveza...”
521 Maurois, *En Busca*, p. 88.
522 Proust, *Contre*, p. 127. T. d. A.
523 Nabokov, *Lectures*, p. 232.

También Beckett, al hablar del precedente huysmaniano en Proust, resalta el hecho de que Proust desarrolle un “autosimbolismo”, señalando que, por encima de los signos del mundo, se hallaría la inteligencia capaz de detectarlos y transformarlos.⁵²⁴ Ciertamente, Proust no se encierra en esta percepción de la arquitectura y del espacio como narración e historia, sino que se sirve de ella para definir los caracteres de su novela. Sin perder el sutil límite entre el humor y el dramatismo que atraviesa todo el texto, el narrador utiliza de nuevo la mezcla entre arquitectura y personajes para transmitir la impresión que dejó en su mente la extensa lista de nombres aristocráticos que figuraban en cierta escuela de duelo. En un nuevo giro, nombres, escritura y arquitectura se aúnan en un compacto damero que es el papel impreso:

*Vestidos con las tejas de su castillo o con el revoque de su iglesia con la cabeza vacilante que apenas sobrepasaba la bóveda o el cuerpo principal del edificio, y sólo para coronarse con la lucernaria normanda o los palomares del techo en atalaya, daban la impresión de haber convocado la reunión de todos los bonitos pueblos escalonados o dispersos en cincuenta leguas a la redonda y haberlos dispuesto en formación cerrada, sin una laguna, sin un intruso, en el compacto damero rectangular de la aristocrática escuela ribeteada de negro.*⁵²⁵

El uso dado a los nombres por parte de Proust es una muestra de cómo este escritor modifica la importancia de la etimología en Montesquieu y del recuerdo en Ruskin, ya que los desliga del lastre único de la historia y plantea un carácter propositivo sobre su uso. Según Roland Barthes, el novelista extrae de los nombres la forma lingüística de la reminiscencia, no de la naturaleza sino de la historia, “una historia tan antigua que constituye el lenguaje que acaba resultando en verdadera naturaleza, fuente de modelos y de razones.”⁵²⁶ La discusión sobre el valor de los nombres es asimilable a la desarrollada contemporáneamente por Kraus y Loos, en la creencia que la creación moderna llegará a través de una profundización y pureza del lenguaje. Como han interpretado Benjamin o Schorske, recuperar el rastro del lenguaje agotado de la modernidad es el camino previo y necesario a toda creación. Los nombres, como elemento esencial del lenguaje, se erigen en Proust, a la vez, como testigos y creadores. La relación de este lenguaje con el mundo y la historia no es índice de decadencia, sino el núcleo alrededor del cual se desarrolla esta tensión común a toda la Europa de principios de s. XX.

Como en los textos de Kraus y el Loos de *Das Andere*, a través del distanciamiento que le permiten adoptar la ironía y la postura crítica frente al mundo que está describiendo, en Proust la percepción del espacio ligada a un recuerdo y una narración se torna en mecanismo de liberación. El inicio de la *Recherche*, con más de cincuenta páginas dedicadas a la angustia del insomnio del narrador, ya trata

524 Beckett, *Proust*, p. 92.

525 Proust, *En busca II*, p. 693.

526 “Proust et les noms”, en Barthes, *Le degré*, p. 127. T. d. A.

ampliamente la capacidad de reconocerse a uno mismo por la relación con el entorno.⁵²⁷ El vínculo absoluto entre el yo del narrador y la arquitectura de la habitación se transforma constantemente a través de los recuerdos de otras habitaciones y lugares, poniéndose en cuestión, en consecuencia, el propio yo. Este episodio inicial, en el que el protagonista parece esclavo de una sensibilidad que le lleva a la angustia y al vacío, queda en suspenso a lo largo de toda la novela en la tensión espiritual del narrador. El famoso episodio de la madalena⁵²⁸ es una primera revelación de nuevas posibilidades de relación del sujeto con el entorno sensible. A medida que el relato avanza, el autor va transmitiendo una suerte de educación espiritual del narrador, que culminará en la sistematización desarrollada en *Le temps retrouvé*.

Las “tartas arquitectónicas”, los “cuadros mediocres”, las cosas “con alma”, en definitiva, forman parte de una percepción de la arquitectura en la que lo sensible se halla por encima de lo espacial, la narración por encima de la composición. Ni catedral, ni espacio burgués, ni ciudad muerta pueden servir de forma exclusiva a la posible analogía arquitectónica de Proust. Una línea interpretativa, que puede identificarse en Beckett, Richard o Kristeva, presenta la *Recherche* como un texto literario regido por la sensibilidad, con una esencia sensual que no debe limitarse al goce de los espacios cerrados, sino que se puede hallar también en los paisajes.⁵²⁹ Este “espacio (del) sentido”⁵³⁰ estaría basado en una tensión entre las formas de la sensibilidad (veladuras, transparencias, reflejos, marmoleados) que Proust incorpora al texto mediante una escritura que fuerza de forma constante la metáfora, la yuxtaposición y la confusión de los términos. Un “*gusto del tiempo sensible*” que Proust elaboraría con una “*escritura como transubstanciación.*”⁵³¹

527 Frank, *Literary*, pp. 135 y ss.

528 Proust, *En busca*, I, p. 43.

529 Richard, *Proust*, p. 13.

530 Ibid, p. 137.

531 Kristeva, *Le temps*, p. 36.

El mundo sensible

Beckett recurre a un ejemplo arquitectónico para matizar la propuesta literaria proustiana. Se trata del momento de *A l'ombre des jeunes filles en fleur* en el que el narrador llega a la habitación del hotel de Balbec donde pasará el verano, angustiado por un posible enfado de su abuela, quien le acompaña durante el veraneo.⁵³² Tratando de apaciguar su angustia, el narrador se centra en entender las señales que recibe a través del tabique que lo separa de la habitación de su abuela, los ruidos provenientes del pasillo o las luces del hotel. Pero, echado sobre la cama, la angustia se transforma en un terror que se apodera de él, debido a la ausencia de referentes en la desconocida habitación. Sin embargo, el terror tiene un claro origen:

*Quizás aquel terror que sentía — que tantos otros sienten — de acostarme en una habitación desconocida, quizás ese terror no sea otra cosa que la forma más humilde, oscura, orgánica, casi inconsciente, de ese rotundo y desesperado rechazo opuesto por las cosas que constituyen lo mejor de nuestra vida presente a que con nuestra aceptación asumamos mentalmente la fórmula de un futuro en el que ellas no figuran (...)*⁵³³

Pero el narrador es finalmente capaz de superar este terror causado por la nostalgia del recuerdo condensada en los objetos de la habitación. Proust propone una apropiación del espacio a la manera que ya había apuntado en el episodio del hotel de provincias de *Journées de lecture*:

*La ansiosa alarma que me sobrecogía bajo aquel techo desconocido y demasiado alto no era otra cosa que la protesta de una amistad, viva todavía en mí, por un techo familiar y bajo. Indudablemente esa amistad desaparecería, por haber ocupado otra su lugar (entonces la muerte, y luego una nueva vida, habrían realizado, bajo el nombre de Hábito, su doble obra)*⁵³⁴

Para poder apropiarse de la nueva habitación de hotel, el individuo debe abandonar su pasado y el vínculo con un entorno que ya no existe para él, y regenerarse por completo para vivir en plenitud en el nuevo lugar. Como apunta Beckett:

*Entonces él se dice que nuestro sueño de un paraíso donde guardaríamos nuestra personalidad es verdaderamente absurdo, pues nuestra vida es una sucesión de paraísos que nos son uno tras otro rechazados, que el único verdadero paraíso es aquel que ha sido perdido, y que será la muerte la que curará a los hombres de su deseo de inmortalidad.*⁵³⁵

Resulta extremadamente importante que la revelación de Proust se desarrolle en una habitación de hotel. Se trata de un lugar recurrente en numerosos espacios interiores de la literatura del cambio de siglo y que en gran medida ha formado parte del paisaje simbólico de la modernidad. En una habitación de hotel vivió Baudelaire gran parte de

su vida, o tuvo también que permanecer el propio Benjamin desde su exilio en 1933 hasta morir en el “Hotel Francia” de Portbou en 1940. Un espacio asimilable a la habitación de alquiler que en el *Ewald Tragy* de Rilke -texto de 1899 publicado por primera vez en 1929 y que Proust no podía conocer- evidencia el aislamiento del hombre moderno; o a la habitación de hotel en la que muere Von Aschenbach, incapaz de resolver su conflicto con la Venecia de recuerdo y la belleza primitiva de Tadzio, en *Der Tod in Venedig* de Mann, escrita en 1912, por tanto plenamente contemporánea al momento de redacción de la *Recherche*. Dentro de esta concepción moderna de la habitación de hotel, Ludwig Hilberseimer llegaría a afirmar en su *Groszstadtarkitektur* de 1927 que *“la vivienda ideal ya no es la casa particular, con sus limitaciones de casa en serie, sino el hotel perfectamente equipado y con todas las comodidades.”*⁵³⁶ Proust recoge, en cierta medida, el tema de la habitación de hotel, metáfora de la provisionalidad y fragmentación del sujeto moderno⁵³⁷ para transformarlo. En este autor, el narrador se sobrepone al evidente impacto entre un sujeto formado a través de la relación con lugares pasados y el nuevo espacio en el que se ve obligado a habitar en el presente. La propuesta del escritor francés se condensa en la renovación del propio sujeto en función del nuevo entorno, y así morir tantas veces como sea necesario, para renacer en un nuevo yo.

De forma similar, al inicio del siguiente volumen, *Le côté de Guermantes*, el protagonista decide abandonar el cuartel de Doncières donde se halla su amigo Saint-Loup, para ir a dormir a un hotel. A pesar de la supuesta angustia que cabía esperar por esta nueva situación, el edificio resulta ser una fuente de interés para el joven narrador:

*Pero me había equivocado. No tuve tiempo de estar triste, porque no permanecí solo ni un instante. Del antiguo palacio quedaba un excedente de lujo, inservible en un hotel moderno y que, despojado de cualquier destino práctico, había asumido, en su ociosidad, una especie de vida: pasillos que volvían sobre sus pasos, cuyas idas y venidas sin objeto cruzaba uno a cada momento, vestíbulos largos como corredores y decorados como salones, que daban la impresión de vivir allí más que formar parte de la vivienda, que no se habían dejado incorporar a ningún piso, pero que merodeaban alrededor del mío y enseguida vinieron a ofrecerme su compañía — especie de vecinos sin nada que hacer, pero no ruidosos, fantasmas subalternos del pasado a quienes se había permitido permanecer sin hacer ruido ante la puerta de las habitaciones alquiladas, y que cada vez que los encontraba en mi camino me demostraban una silenciosa deferencia. En suma, la idea de un alojamiento, simple continente de nuestra existencia actual y que sólo nos preserva del frío, de la vista de los otros, era absolutamente inaplicable a aquella morada, conjunto de habitaciones tan reales como una colonia de personas, cuya vida, cierto que silenciosa, estaba uno obligado en cualquier caso a encontrar, a evitar, a acoger, cuando volvía.*⁵³⁸

Pocas páginas después, en una de tantas digresiones de la novela, Proust mezcla el sueño en el hotel de Doncières con otros muchos sueños y recuerdos pasados. De este modo, yuxtapone al tema de la habitación de hotel el del sueño. Como ya se ha co-

536 En Lahuerta, 1927, p. 202. adquirida de Dickens o Carroll, en Praz, *El Pacto*, p. 377.
537 Cid, *Las casas*, p. 91.
538 Proust, *En busca II*, p. 75. M. Praz destaca este proceso de humanización de la arquitectura

532 Proust, *En busca I*, pp. 590 y ss.
533 Ibid., p. 593.
534 Ibid., p. 594.
535 Beckett, *Proust*, p. 36. T. d. A.

mentado anteriormente, el sueño es también un tema central de la literatura del cambio de siglo. Cabe, primero, hacer una distinción para aclarar la polisemia del término sueño en castellano. Así, en adelante, se utilizará “sueño” cuando este se refiera a la acción de dormir –*sommeil* en francés-, y “sueño” como acción de representarse en la fantasía, estando dormido, especies o sucesos –*rêve* en francés. Béguin, en su ensayo de 1939, identifica al sueño como uno de los elementos esenciales de la literatura moderna, que conectaría el romanticismo alemán con la poesía francesa. En el texto, la figura de Proust aparece en el nodo entre los poetas alemanes y los franceses, incluyéndolo en el capítulo “El *sueño* como refugio” y considerándolo como “*el más místico de los soñadores modernos*”.⁵³⁹ Béguin separa a Proust de poetas como De Nerval, Mallarmé, o los surrealistas, entendiendo que estos se evaden en el sueño en una poesía basada en el azar.⁵⁴⁰ Sin embargo, Kristeva establece claras relaciones entre Proust y Freud,⁵⁴¹ basándose en la frase del primero al final de *Sodome et Ghomorre*, “... y yo entraba en el sueño, que es como un segundo apartamento que tuviésemos y al que, dejando el nuestro, nos habríamos retirado a dormir.”⁵⁴² La frase se refiere al sueño, no tanto al *sueño*, que sería el campo de trabajo de Freud. Tadié afirma en su prólogo a *El lago desconocido entre Proust y Freud* que “*a Freud le interesan los sueños, a Proust el sueño*.”⁵⁴³ Ciertamente, en Proust, el interés se centra en el sueño, o en esa fase de vigilia que lleva a las imágenes hipnagógicas que tanto interesaron a los poetas y artistas del entorno surrealista. El sueño en la obra de Proust es siempre pesado, denso, probablemente condicionado por los problemas para dormir sufridos por el autor durante toda su vida, pero especialmente en los últimos años. La *Recherche* dedica amplios pasajes a un duermevela que pocas veces acaba en sueño del narrador y que siempre tiene en el despertar, el *réveil* propio del autor, un vínculo con el espacio concreto, con la experiencia vital.

*De las paredes oscuras de esa habitación que se abre sobre los sueños, y en la que sin descanso trabaja ese olvido de las penas amorosas cuya labor, interrumpida a veces y deshecha por una pesadilla llena de reminiscencias, se reanuda inmediatamente, cuelgan, incluso después de que uno se ha despertado, los recuerdos de los sueños, pero tan envueltos en tinieblas que a menudo sólo los percibimos por primera vez en plena tarde, cuando el rayo de una idea similar viene a dar en ellos fortuitamente; algunos, armoniosamente claros mientras dormíamos, se han vuelto tan irreconocibles que, en la imposibilidad de reconocerlos, nos vemos obligados a devolverlos apresuradamente a la tierra, como muertos descompuestos demasiado deprisa o como objetos tan gravemente dañados y casi en polvo que ni el restaurador más hábil podría devolverles una forma, ni sacar nada de ellos.*⁵⁴⁴

En este fragmento, con claras analogías con el de *Dorian Gray* anteriormente citado, el sueño no es liberador ni ideal, sino que es sólo el registro de unos “muertos descompuestos” en la imagen de la vigilia. No hay, en la obra de Proust, ni fantasía ni ideal, ni *sueños* que nos

539 Béguin, *El alma*, p. 431. 544 Proust, *En busca II*, p. 79.
540 Ibid., p. 472.
541 Kristeva, *Le monde*, p. 281-300.
542 Proust, *En busca II*, p. 860.
543 Tadié, *El lago*, p. 17.

alejen del rastro de paso del tiempo y de la cotidianeidad. Hay un esfuerzo por construir, como decía Benjamin, “*con los restos del recuerdo la casa para el enjambre del pensamiento*.”⁵⁴⁵

Proust propone mantener el vínculo entre el sujeto y el entorno a través de un mecanismo de asunción de la arquitectura. En los textos citados anteriormente, se observa cómo este mecanismo se libera paulatinamente del lastre decadentista para adoptar una propuesta potente de creación vital y artística. La propuesta liberada del peso de la memoria y del símbolo deberá, sin embargo, desarrollar y llevar a buen fin el conflicto abierto entre el mundo y el sujeto de principios de s. XX. Proust no sólo se sirve de la arquitectura, de los recuerdos o de las imágenes en duermevela para generar, con la escritura, esa ficción que le permita plantear la verdad superior que propone el último volumen de la obra. Ciertos estados del espíritu, como el sufrimiento excesivo, la muerte o los celos sirven también al novelista para desarrollar esta educación intelectual, erigiéndose como momentos fructíferos para establecer unas nuevas relaciones entre los objetos del mundo y el sujeto, insospechadas en un discurso racional. Así, mientras George Bataille, en sus estudio de 1957, basa su análisis de la *Recherche* en la transgresión de lo prohibido por parte de Proust, Harold Bloom, en 1994, explica toda la obra como una suerte de sublimación por la angustia generada por los celos.

Proust realiza con los objetos materiales, las sensaciones y las imágenes lo que ya Barthes identificó en el tratamiento de los nombres, remontando el curso del tiempo para rastrear la historia y el recuerdo subyacente en todo elemento de su entorno. El propio Barthes afirmó en su ensayo sobre fotografía *La Chambre claire* que Proust supedita el efecto sensible de la imagen a la narración y recuerdo que uno tiene de lo sucedido. En este sentido, la primacía de la narración sobre la fotografía redundaría en la interpretación de la existencia de un valor que la imagen no puede transmitir de forma objetiva, y que sólo es perceptible a través de la sensibilidad de un sujeto, sea este el artista o el observador.⁵⁴⁶

La afirmación de Barthes podría remitir a un Proust retrógrado y anclado en el pasado, en el que la fuerza del recuerdo subordina la vivencia actual. Este esquema de fondo puede llegar a apuntalarse con todos los detalles biográficos del autor que confirmarían, como se ha visto anteriormente, un individuo sumido en la ensoñación, por la imposibilidad de vivir un mundo real en su última década de vida. Sin embargo, apoyándose sobre la interpretación de Barthes, Jean-François Chevrier presenta un Proust mucho más abierto y participativo de la fotografía. En su libro *Proust et la photographie*, de 1982, Chevrier distingue numerosos usos de la fotografía en el autor –observar, registrar, inscribir, reproducir, imitar, revelar e imaginar– propios de un conocimiento amplio de la técnica, más allá del valor que propuso Barthes, como reflejo de la realidad con historia detrás.

545 Benjamin, *Assaigs*, p 15.
546 Barthes, *La cámara*, pp. 80-90.

Así, Chevrier rechaza un valor fetichista y aislado de la fotografía por parte de Proust, y propone una interpretación de la fotografía como elemento que “*multiplica los puntos de vista: modelo de todo conocimiento relativo.*”⁵⁴⁷ En un equilibrio entre el acontecimiento y la narración, el novelista comparte con su uso de la fotografía la conciencia moderna de que “*no hay más eternidad que en el instante.*”⁵⁴⁸ Mediante esta interpretación se hace comprensible que recurra a fotografías de edificios y ciudades o reproducciones de obras de arte. La absoluta aceptación de la “*reproductibilidad técnica*” sin el temor a la pérdida del “*aura*”⁵⁴⁹ permite que la *Recherche* sea un cruce ilimitado de referencias de las que su creador se sirve para alcanzar su objetivo literario. De la misma forma que el recuerdo y el sueño, la fotografía y el arte forman parte de la masa con la que el escritor genera su obra. De las casi doscientas obras pictóricas citadas en la *Recherche*,⁵⁵⁰ probablemente Proust no había visto más que unas pocas en sus viajes a los Países Bajos y Venecia y sus visitas a museos y galerías francesas. Paralelamente, la influencia de la pintura y el arte tampoco debe limitarse a las obras citadas en la *Recherche*, sino a una gran variedad de experiencias vividas personalmente. Diversos estudios⁵⁵¹ se han ocupado de romper la imagen de un Proust impresionista anclado en el s.XIX,⁵⁵² y presentar a un escritor en plena relación con las vanguardias artísticas parisinas. Especialmente a través de su amistad con Jean Cocteau, Proust no sólo conoció y citó en alguna ocasión la obra de Marinetti, Picasso y los pintores llamados “*cubistas*”⁵⁵³, sino que Jacques Rivière, editor de la *Nouvelle Revue Française*, destacaba en una carta dirigida a Proust en 1922 la relación de la *Recherche* con los movimientos cubistas.⁵⁵⁴ El recurso libre tanto al original como a la copia, gracias a la moderna reproducibilidad técnica, o a las referencias directas o indirectas de su contexto cultural, no limitan el proyecto proustiano, sino que lo refuerzan. La desenvoltura con la que usa una gran cantidad de reproducciones fotográficas, grabados o catálogos de arte supone una forma moderna de concebir el pasado, el arte y la narración, que condensará definitivamente al final de la obra, en lo que Tadié ha denominado “*creación como montaje*”.⁵⁵⁵

Pero es sobre todo a través de la asimilación sensual de la carga narrativa e histórica que subyace en la arquitectura aquello con lo que Proust desarrolla su búsqueda de una ficción absoluta.⁵⁵⁶ A diferencia de lo que sucedería en Ruskin y muchos escritores posteriores, la arquitectura no es el cáliz o la vía muerta de una sensibilidad desbordada, sino que ejerce de desencadenante de la propuesta estética del autor. Georges Poulet, en su ensayo de 1963, consideraba el espacio en aquel un espacio aislado, fragmentado a lo largo del tiempo. La relación entre sujeto y espacio es absoluta en su obra, y es mediante esta relación como el escritor nos presenta el laberinto de recuerdos, vivencias y personajes que pueblan su novela.

*Sans les lieux, les êtres ne seraient que des abstractions. Ce sont les lieux qui précisent leur image, et qui nous donnent ainsi le support nécessaire, grâce auquel nous pouvons leur assigner une place dans notre espace mental, rêver d’eux et nous souvenir d’eux.*⁵⁵⁷

Sobre la fragmentación de la vida, el esfuerzo del creador de la *Recherche* es hallar un vínculo con toda esta diversidad que deja al sujeto moderno incapaz de relacionarse con el mundo. Proust desarrolla una sensibilidad a la manera del Mario de Walter Pater, en la que, como el propio escritor afirma, “*Je suis le centre des choses, dont chacune me procure des sensations et des sentiments magnifiques et mélancoliques, dont je jouis.*”⁵⁵⁸ Según Poulet, este mecanismo proustiano supone una concepción de la creación artística opuesta a la basada en el azar de Mallarmé, y fundamentada en un trabajo interior de recomposición ordenada y concreta de todo lo percibido. A través de esta ordenación, se desarrolla una yuxtaposición espacial que es obtenida “*non par une simplification, mais au contraire, par une multiplication des aspects offerts par les objets opposés.*”⁵⁵⁹ El autor único de esta yuxtaposición es el sujeto que la controla y la elabora, convirtiéndose “*en une multiplicité unifiée par la présence active d’un même acteur et d’un même auteur.*”⁵⁶⁰ Se trata de un espacio del acontecimiento, del rastro, en el sentido de la “*forma espacial de la experiencia*” plasmada por Bataille en su entrada “*Espace*” del diccionario crítico, en 1930.⁵⁶¹ Esta concepción de lo espacial y lo formal es compartida también por Tristan Tzara, al entender, en su artículo para *Minotaure* de 1933, el símbolo como el conjunto de representaciones extraídas de la vida cotidiana, escondidas en el sujeto,⁵⁶² y la metáfora como depositaria del valor de rememoración de los deseos.⁵⁶³ Se trata de un espacio aparentemente huérfano, sin forma, supuestamente a merced del accidente, y del que sólo queda constancia de la relación directa, perceptiva y sensual que con él tiene el sujeto.

547 Chevrier, <i>Proust</i> , p. 57.	550 Recientemente recopiladas en Karpeles, <i>Le musée</i> .
548 Ibid., p. 60.	
549 Artículo de Valérie Sueur “Impresions et réimpressions: Proust et l’image multiple” en Tadié, <i>L’écriture</i> , pp. 89-101.	551 Especialmente en Tadié, <i>L’écriture</i> .
	552 Ibid, p. 59.
	553 Ibid, p. 60.
	554 Ibid. p. 56.

555 En el artículo de J-Y. Tadié “De la culture à la création”, en Tadié, <i>L’écriture</i> , p. 126.	559 Ibid., p. 102.
557 Frank, <i>Literary</i> , p. 161.	560 Ibid., p. 128.
558 Carta citada en Poulet, <i>L’espace</i> , p. 77.	561 Bataille, Documents, 1930; y García, <i>Bataille</i> , pp. 98-99.
	562 Tzara, <i>Certain</i> , p. 82.
	563 Ibid., p. 84.

La concreción absoluta

En su estudio de 1964 *Proust et les signes*, Gilles Deleuze aborda la obra capital del novelista. Para Deleuze, toda la *Recherche* puede explicarse como un proceso de desciframiento de signos presentes en el mundo. El narrador inicia este proceso desde una completa saturación de lo real. En cada uno de los referentes externos que afectan a su percepción, lee una cantidad desmesurada de referencias de memoria y tiempo que le es imposible asimilar. En este sentido, Deleuze recupera la idea de Maurois de la “intuición integral”, presentando a un narrador con plena sensibilidad respecto al exterior. Pero para este crítico, la verdadera aportación de Proust en la novela se desarrolla a través de la primacía del signo artístico por encima del signo sensible.⁵⁶⁴ La memoria involuntaria sistematizada a lo largo de la novela permite al narrador vencer las ataduras de la temporalidad en un proceso de reencuentro del tiempo pasado en los signos artísticos, dado que estos no están marcados por el tiempo perdido. Para Deleuze **“el tiempo recobrado del arte engloba y comprende todos los otros; porqué es en él únicamente en el que cada línea del tiempo [perdido en los signos mundanos] halla su verdad, su puesto y su resultado desde el punto de vista de la verdad.”**⁵⁶⁵

El asunto central de la *Recherche* no es, para Deleuze, un problema de tiempo sino de verdad. El proceso que Proust condensa finalmente en el último libro de la *Recherche* es un proceso de desvelamiento de las verdades del mundo a través de la interpretación intuitiva promovida por la memoria involuntaria. Para el Proust de la *Recherche*, como en todo el discurso estético del cambio de siglo, el tema de la belleza artística se halla absolutamente ligado a la verdad. Y es un forcejeo constante entre pensamiento y memoria involuntaria el que desvela esta verdad.⁵⁶⁶ Pero, según el crítico, esta verdad vendría siempre revelada por signos artísticos, no del mundo o de la naturaleza. Deleuze profundiza en la idea apuntada por el novelista en *Journées de lecture* de que la belleza artística es revelada por el gusto del sujeto creador y no por la memoria colectiva, histórica, a la manera de Ruskin.

La escritura es el mecanismo mediante el cual Proust busca el equilibrio entre aquello que es fruto del pensamiento y aquello que es involuntario. El paciente cuidado con el que desarrolla el lenguaje de su novela, que, como es sabido, reconstruyó constantemente a lo largo de los quince años en los que trabajó en la saga, es el que le permite alcanzar la definitiva revelación de verdad y belleza que tiene lugar en *Le temps retrouvé*. Se trata de una escritura que busca intensamente, con el amplio recurso a las subordinadas y a las intertextualidades, el sentido último y original en los nombres, en los espacios, en los objetos del mundo, que, a través del discurso narrativo, van **“desplegando el contenido incommensurable al continente”**.⁵⁶⁷ Así, sea este signo de carácter

lingüístico, arquitectónico o mundano, la revelación la desarrolla el sujeto a través de la creación artística que se concreta en la narración.

Deleuze destaca al final de su estudio cómo el proceso de revelación de la verdad no se produce en Proust por una abstracción, sino por una acumulación de fragmentos que se vertebrarán en un uno absoluto. El hecho artístico es concebido por este escritor, en clara influencia de Leibniz y Balzac⁵⁶⁸ como efecto de la inmensidad del mundo, y no como unidad preconcebida. Su famosa metáfora arquitectónica en la que concibe su novela como una catedral⁵⁶⁹, según Deleuze, **“no es para reclamar un Logos como bella totalidad, sino al contrario para hacer valer un derecho a lo inacabado, a las costuras y los remiendos”**.⁵⁷⁰ La conclusión del filósofo francés entronca por completo con la desarrollada tres décadas antes por Benjamin, quien, como se ha visto anteriormente, mostraba un Proust opuesto a la idea de “a pesar de todo” de principios de siglo, construyendo su obra mediante lo que vino en llamar “ornamentos del olvido.” Frente a la voluntad de abstracción, de orden, de un origen ideal distanciado de los accidentes y arbitrariedades de la cotidianidad, el novelista trata de arrancar de la realidad un objeto literario de innegable belleza. Y tras ello se halla una concepción de un sujeto activo frente al mundo moderno, frente a la “actualidad” criticada por Mallarmé, apoderándose de él mediante su inteligencia y capacidad de trabajo. El sujeto *artiste* identificado en las obras de Verne y tipificado en la novela de los Goncourt, que se ha querido interpretar como un individuo a merced del mundo moderno y confiado en que su aislamiento le asegure su propia existencia, se torna en Proust en un creador más complejo, al convertir el aislamiento en participación y el azar en creación consciente.

Marcel, el narrador de la *Recherche*, muestra una sensibilidad absoluta por un entorno que constantemente le está vertiendo recuerdos y hechos sobre su espíritu. A través de los sentidos, la inteligencia o la sensibilidad artística, el protagonista tiende al sufrimiento por el exceso y la nostalgia que el mundo exterior le transmite. Pero a lo largo de los siete libros que componen la serie, el sufrimiento, la angustia vital equiparable a la de tantos intelectuales y artistas europeos de principios de siglo, desaparece tras una capacidad de renovación y recreación constante. Así, en una novela repleta de referencias cruzadas entre el recuerdo, el sueño, el sufrimiento y la muerte, la narración de Proust es el único, arbitrario, pero firme alambique que consigue engarzar lo que de otra forma sería un montón de deshechos, de “cuerpos descompuestos” acumulados en las páginas de un libro. La arquitectura, en consecuencia, juega en la obra un papel esencial por su ya citado carácter de *memory device* del que su autor participa con su sensibilidad y angustia. Un ejemplo emblemático de esta condensación de sueño, muerte, arquitectura y narración se halla en las últimas páginas de *La prisonnière*, en las que la figura durmiente de Albertine y el denso interior de la casa donde el narrador la ha encerrado acaban cristali-

564 Deleuze, *Proust*, pp. 107-08.

565 Ibid., p. 107.

566 Ibid., pp. 116-17.

567 Ibid., p. 141.

568 Ibid., p. 196.

569 Proust, *En busca III*, p. 894.

570 Ibid., p. 193.

zando a través del golpe dado por una de las ventanas de la habitación. Este golpe inesperado y prohibido revela a Marcel definitivamente lo que su intuición venía sospechando y su razón se negaba a aceptar: la inminente fuga y posterior muerte de su amada.⁵⁷¹ El pacto ficcional generado por la narración, como objeto final del proceso creativo, se convierte en acceso a una verdad que el acontecimiento meramente aprehendido por la sensibilidad no llega a desvelar.

Pero es en el último libro donde, gracias a una sistematización desarrollada por Proust, toma forma lo que en el resto de la narración aparece como flecos, arabescos, un montón de cabos sueltos. Para expresar esta sistematización definitiva cabe servirse del principal signo arquitectónico con el que el escritor desarrolla el mecanismo de memoria involuntaria: el sonido de sus pasos en los adoquines de la ciudad de Venecia. Es al final de *Albertine disparue* donde Venecia toma un claro protagonismo en la *Recherche*. El narrador y su madre viajan a la ciudad de la laguna para tratar de mitigar la pena por la muerte de la abuela, que es la versión literaria de la muerte real de la madre del propio autor. Cuando Marcel vuelve al hotel tras un intenso día paseando por la ciudad, observa la figura de la madre que le espera tras una balaustrada:

(...) desde muy lejos, y nada más pasar San Giorgio Maggiore, divisaba aquella ojiva que me había visto, y el impulso de sus arcos mitrales añadía a su sonrisa de bienvenida la distinción de una mirada más elevada y casi incomprensible. Y porque detrás de sus balaustres de mármol de diversos colores mamá leía esperándome, contenido el rostro en un velo de tul de un blanco tan desgarrador como el de su pelo para mí, que sentía que mi madre, ocultando sus lágrimas, lo había añadido a su sombrero de paja menos por parecer «vestida» ante la gente del hotel que, sobre todo, por parecerme a mí menos de luto, menos triste, casi consolada de la muerte de la abuela; porque, si no me había reconocido enseguida, en cuanto la llamaba desde la góndola enviaba hacia mí, desde el fondo de su corazón, su amor, que sólo se detenía allí donde ya no había materia para mantenerlo, en la superficie de su mirada apasionada que se me acercaba todo lo posible, que trataba de levantar, adelantando sus labios, en una sonrisa que parecía besarme, en el marco y bajo el dosel de la sonrisa más discreta de la ojiva iluminada por el sol de mediodía — debido a ello, esa ventana ha adquirido en mi memoria la dulzura de las cosas que tuvieron al mismo tiempo que nosotros, a nuestro lado, su parte en cierta hora que sonaba, la misma para nosotros y para ellas; y por repletos de formas admirables que estén sus cruceros, esa ilustre ventana conserva para mí el aspecto íntimo de un hombre de genio con quien habríamos pasado un mes en el mismo lugar de veraneo, que habría entablado con nosotros alguna amistad, y si desde entonces, cada vez que veo el moldeado de esa ventana en un museo, me veo obligado a contener las lágrimas, es simplemente porque sólo me dice la cosa que más puede conmoverme: “Me acuerdo muy bien de su madre”.⁵⁷²

La fusión absoluta entre la figura de la madre y la del edificio en que se halla se suma al recuerdo de la ventana y el cuarto de Combray donde se inicia la *Recherche*. El fragmento parece apuntar a que no existen verdad o belleza puras, si no es como condensación de hechos de los que

sueño, muerte y arquitectura son hitos necesarios. La nostalgia aparece de nuevo como una herida abierta en el espíritu del narrador, que desemboca en un sufrimiento insoportable. Ante la evidencia de que los desechos del pasado se esparcen dramáticamente sobre la playa del presente, como sucedía desde principios de s. XIX con el paseante solitario de Gaspar David Friedrich o el ángel de Paul Klee, parece no haber otra solución que una admiración extática o un espíritu nuevo.

Pero al final de la novela, cuando el narrador decide ir a la *matinée* de los Guermantes, una suma de signos acaba condensando la intuición abierta durante toda la obra. El ruido de su pie sobre un adoquín desencadena una serie de señales sucesivas, “fetiches” según Beckett,⁵⁷³ que se suman a los anteriores momentos de intuición que, desde la madalena, quedan esparcidos por las más de tres mil páginas de la saga. El paso incierto sobre el pavimento de adoquines, en realidad:

Era Venecia, de la que mis esfuerzos por describirla y las supuestas instantáneas tomadas por mi memoria nunca me habían dicho nada y que la misma sensación experimentada antaño sobre dos losas desiguales del baptisterio de San Marcos me habían restituido junto con todas las demás sensaciones unidas aquel día a esa sensación, y que habían permanecido a la espera, en su fila, de donde un brusco azar las había hecho salir imperiosamente, en la serie de los días olvidados.⁵⁷⁴

En las siguientes páginas, tras los sonidos, texturas e imágenes que le conducen a la revelación definitiva, Proust detalla la profundidad del proceso que le ha llevado a desarrollar tan extensa obra:

Se puede hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor coja dos objetos distintos, plantee su relación, análoga en el mundo del arte a lo que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos indispensables de un bello estilo.⁵⁷⁵

El estilo es un medio para alcanzar la verdad, que no es otra que la belleza estética. Y como se ha visto anteriormente, verdad y estilo no surgen de la nada, ni son creados de forma previa, sino que resultan de la acumulación de hechos que el sujeto percibe y que sólo el narrador, el artista, es capaz de convertir en forma. Y la forma es, según Proust, un esfuerzo para convertir los arabescos de la realidad en una recta que vincule directamente el arbitrario mundo de la percepción con la verdad.⁵⁷⁶ La acumulación de vida por sí sola no genera arte, ni siquiera rastro de vida. Sólo la inteligencia es capaz de dar forma a los hechos vividos. El verdadero arte, siempre según Proust, es el que mezcla estos dos extremos de vida e inteligencia, y consigue transmitir la sensación sentida en la percepción original, eliminando el tiempo que la ha convertido en sufrimiento. Proust accede a esta percepción de su propia obra a través, de nuevo, de una metáfora arquitectónica en que su obra sería como

573 Beckett, *Proust*, p. 47

574 Proust, *En busca III*, p. 750.

575 Ibid., p. 769

576 Ibid., p. 770

571 Ibid., pp. 340 y ss.

572 Ibid., p. 536.

una catedral, o según él mismo, “*simplemente como un vestido*”,⁵⁷⁷ de la cual el creador establece un plan, asegura sus elementos, pero queda verdaderamente inacabada. Sobre lo que el escritor llama su “*trabajo de arquitectura*”,⁵⁷⁸ los lectores:

*No serían lectores míos, sino los propios lectores de sí mismos (...) yo les procuraría el medio de leer dentro de sí mismos.*⁵⁷⁹

En esta comparación subyace el mismo sentido que da Adolf Loos a la moda y la arquitectura, las cuales deben “servir” a la persona que las usa, sin llegar a alterar su vida. Como en el aforismo de *Das Andere*, “*vuestro hogar se hará con vosotros, y vosotros con vuestro hogar*”, es el sujeto artista el que se funde con el lector o habitante, produciendo una obra única a través de la capacidad de creación continua encarnada en el individuo. Moda y arquitectura son, en ambos autores, un módulo del sujeto alterado por la capacidad de creación que genera la obra artística. El costoso proceso fruto de la inteligencia y del gusto artístico que propone Proust es asimilable por completo al desarrollado por Loos en sus escritos. En ambos casos, el estilo, literario o arquitectónico, sería el resultado directo de un uso del lenguaje y de la escritura propio de un sujeto de gran sensibilidad con el entorno. Pero Proust se aventura a decir aquello que Loos escribe implícitamente, pero que no llega a desvelar de forma evidente. Aquel asume con potencia el valor artístico inherente a esta capacidad del escritor-arquitecto de dar forma, a través del estilo, a los hechos de la vida. En relación con esta idea, como se ha visto, algunos críticos posteriores han asimilado a Proust a un enterrado vivo, comparación que se aviva por la precaria salud y enclaustramiento de sus últimos años. Pero es el propio novelista quien asume que esta revelación, en que la vida pierde su rastro de sufrimiento y se convierte en percepción pura y, en definitiva, en arte, es asimilable a la muerte.

Cuando Loos habla de la alcoba mortuoria de Goethe o se imagina morir en una habitación de Olbrich; cuando trata de desbrozar aquellos elementos artísticos que contiene la arquitectura en un monumento mortuario o, no se olvide, conmemorativo, viene a reforzar los mismos principios que Proust. Loos se concibe como un arquitecto consciente de su papel como constructor de una verdad que debe ser interpretada por los habitantes. El posible estilo que resulte de este proceso debe identificarse sólo en la perfecta armonía entre vida y arquitectura. Pero, en realidad, en el continente que es la arquitectura, se identifica este rastro de historia, de recuerdo, de vida, que trabajado, desbrozado y forzado por un creador, se convierte en hecho artístico. Se halla aquí una simetría en las figuras de ambos autores, que se resume en la concepción del arte como recuerdo y cristalización de la vida o, en su extremo, de la muerte, a través de la capacidad creativa del individuo. Esta capacidad creativa está basada en el uso del lenguaje y en la escritura precisa y rigurosa que lo transmite. La narración

577 Ibid., p. 895.
578 Ibid., p. 901.
579 Ibid., p. 894.

y la sensibilidad en el caso de Proust, la técnica y la construcción en el caso de Loos, son los mecanismos intelectuales mediante los cuales un sujeto puede crear una obra, que será bella por una perfecta y esforzada transmisión del espíritu del individuo sobre el libro o el edificio. El estilo, consecuencia en ambos casos del sometimiento del mundo, el recuerdo y el individuo al lenguaje y a la escritura-construcción, será el verdadero elemento distintivo del artista.

Es evidente que la literatura de Proust no es la de la abstracción, a pesar de que, como él mismo revela en su obra, “*allí donde yo buscaba las grandes leyes, me llamaban rebuscador de detalles*”.⁵⁸⁰ Su esfuerzo es el de dar forma recta a los arabescos que confunden y distancian al individuo de una percepción clara de la verdad. Este trabajo no es fruto de un azar, sino de una combinación coherente de la diversidad concreta del mundo. Tanto Proust como Loos parecen actuar como el ansiado campesino de Hölderlin, Thoreau o Aragon, conocedor de cada uno de los “*miles de concreciones divinas*”.⁵⁸¹ La arbitraria fragmentación del mundo se presenta como armónica belleza sólo a través de la capacidad del creador de aunar todos sus elementos, mediante el estilo, en una construcción única.

El estilo fue también para Loos motivo central en diversos de sus escritos. En *Die Intérieurs in der Rotunde* defiende la idea de estilo en el sentido de propuesta inherente al sujeto, al afirmar que “*seguro que no había ningún estilo en ella. Es decir, ninguno extraño, ninguno antiguo. Pero la vivienda sí que tenía un estilo, el estilo de sus habitantes, el estilo de la familia.*”⁵⁸² En el mismo escrito defiende la capacidad artística de arquitectos como Otto Wagner, quien actúa con plena coherencia frente al trabajo que debe desarrollar, siempre desde su “ser artista”. Tanto en Wagner como en los futuros arquitectos que Loos ansía formar con sus textos de educación, habrá una liberación de la necesidad de estilo de la segunda mitad de s. XIX, y el estilo surgirá como resultado de su saber hacer. Por ello, en *Architektur* denuncia la profunda confusión del s. XIX entre estilo y ornamento: “*No teníamos ornamento, y ellos lamentaban que no teníamos estilo.*”⁵⁸³ En Loos, cuya supuesta crítica al ornamento ha quedado ya matizada, no se puede hablar de un estilo como consecuencia directa de la ausencia de ornamento. Estilo y ornamento son dos elementos que aparecen en la obra arquitectónica por caminos distintos y no necesariamente coincidentes. La tensión entre estilo y ornamento propia de principios del s. XX, según Loos, será llevada a buen término por un buen arquitecto o un buen artista. Si bien las interpretaciones de algunos de sus textos han desembocado en una concepción casi unitaria de su arquitectura, que lleva a la constante antítesis entre arquitectura y ornamento, entre estilo y modernidad, a la sombra de la concepción de la creación artística establecida por Proust, la obra de Adolf Loos se intuye no como abstracción o tabula rasa, sino como concreción absoluta.

580 Ibid., p. 901.
581 Aragon, *Paysan*, p. 187.
582 Loos, *Escritos I*, p. 75.
583 Ibid., p. 29.

La simetría estilística entre Proust y Loos analizada en el capítulo anterior puede hallarse también en sus propias biografías. Loos llega a París por primera vez en noviembre de 1922,⁵⁸⁴ donde asistirá al *Salon d'Automne*, del cual ha sido designado socio, el mismo mes en el que muere Proust. El escritor francés había pasado los últimos años de su vida casi postrado en una cama de su casa en el boulevard Hausmann y del apartamento de la Rue Hamelin; desde donde había visto publicar, a partir de 1913, los cuatro primeros libros de la *Recherche*. A pesar de esta limitación impuesta por la falta de salud, Proust alcanzaría una notable popularidad en los ambientes artísticos y literarios parisinos, especialmente tras obtener el Premio Goncourt en 1919 por *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Loos se instalará de forma estable en París en el verano de 1924, tras renunciar el controvertido cargo de arquitecto jefe de Viena que había desempeñado los últimos dos años. En la capital francesa tratará de desarrollar una carrera profesional que, al no obtener los resultados esperados, le llevará de vuelta a Viena a finales de 1928. Durante su estancia más o menos regular de seis años en la capital francesa, Loos vivirá la aparición de *La prisonnière* en 1923, de *Albertine disparue* en 1925, y en 1927 la del definitivo *Le temps retrouvé*. En este período, Loos mantuvo un estrecho contacto con el mundo de la cultura parisina contemporánea, de la que son buena muestra su amistad con el arquitecto Frantz Jourdain o con el poeta Tristan Tzara, su relevancia en la prensa de la época a través de artículos sobre sus obras y de entrevistas en medios de gran popularidad, como la revista *Vogue* o el periódico *L'Intransigeant*, o su trabajo para el cartel de la película de Marcel l'Herbier *L'inhumaine*.⁵⁸⁵ A pesar de sus dificultades idiomáticas con el francés y de que no se conserva ningún rastro de la biblioteca de Loos en sus apartamentos y despachos en París, la absoluta implicación con la cultura del país de acogida permite suponer que estuvo al caso de algunas de las novedades editoriales.

Como se ha mostrado a lo largo de la presente tesis, la posible relación entre arquitectura y literatura no se estructura sólo alrededor de vínculos directos o influencias demostrables, sino a través de una constelación de ejemplos que van trazando una certeza: la de la mutua influencia que tuvieron literatura y arquitectura en el cambio de s. XIX a s. XX, en la percepción y la relación con el mundo por parte el sujeto. Así, el análisis de la arquitectura loosiana a partir de la idea de concreción absoluta que propone Proust como mecanismo de creación artística en toda su obra, y especialmente en el último libro de la *Recherche*, permite escapar deliberadamente a la dicotomía interior-exterior y ornamento-abstracción que ha dominado la mayor parte de la crítica de la obra del arquitecto austríaco. A partir de la diversidad y profundidad de toda su obra escrita, y evitando el maniqueísmo con que son comúnmente interpretados algunos de los

584 En Clair, *Vienne*.

585 Ruckschio, *La vie*, p. 302.

textos de Loos como *Ornament und Verbrechen*, la arquitectura del mismo se manifiesta como un mecanismo de condensación de una amplia diversidad de referentes culturales. La estrecha relación entre sujeto, narración y espacio que aparece en sus escritos como fruto de un denso poso cultural, debería permitir una nueva interpretación de su obra y, por extensión, de gran parte de la arquitectura de la época. El análisis que se aborda a continuación sobre la Casa Rufer, la Casa Tzara y la Villa Müller, tres edificios construidos por Loos entre 1922 y 1930 en Viena, París y Praga respectivamente, tratará de aportar nuevos datos interpretativos de la obra del arquitecto en una relación más intensa con su propia obra escrita y su contexto cultural.

Casa Rufer

1922
Schliessmanngasse, 11, XIII ar, Viena

La estructura de la casa Rufer es ampliamente conocida: un prisma de base cuadrada de 10 metros de lado, con una columna central, único elemento estructural y de paso de instalaciones en el interior de la vivienda. En la planta baja se hallan el vestíbulo de entrada y las dependencias de servicio, mientras que las dos plantas superiores están destinadas a las habitaciones y estudios, con una pequeña terraza que ocupa un cuarto de la última planta. Es entre estos dos espacios, en la planta principal, la primera, donde la sala comedor, el salón y la biblioteca se desarrollan en lo que Kulka identifica como segundo ejemplo construido de lo que denomina *Raumplan* -el primero corresponde a la casa Strasser.⁵⁸⁶ El término *raumplan* nunca fue utilizado por Loos, pero, a partir de su uso en la monografía de Kulka, obtuvo gran fortuna para explicar el desarrollo espacial de ciertas obras del arquitecto delgadas de una altura uniforme por planta. Así, un tramo de escalera separa el salón de la zona de comedor y biblioteca, generando así en la misma "planta" dos alturas de suelo y, en consecuencia, dos alturas libres distintas. Además de esta incipiente creación de espacio liberado del plano, la casa Rufer ha sido destacada en las monografías y estudios sobre Loos por su contundencia formal, la absoluta ausencia de ornamentos y la aparente arbitrariedad con la que han sido generados los huecos de fachada. Kulka, en la primera monografía sobre Loos, describe exteriormente la casa en los siguientes términos:

*Las fachadas: la función de las piezas determina la forma exterior. Las ventanas están dispuestas donde son necesarias y en proporción con las superficies del muro. (Aquí ayuda la copia de un friso del Partenón). La austera forma cúbica de la casa permite esta libertad.*⁵⁸⁷

Kulka no cita en su descripción la existencia en la fachada de un basamento y un entablamento ciegos y una potente cornisa de remate. De hecho, en su monografía sobre Loos, a Gravagnuolo le resulta prácticamente inexplicable la existencia de dicha cornisa, que es sólo concebible como anacronismo:

*Si no fuera por el lapsus del cornisamento (que remata anacrónicamente el cubo) la Haus Rufer representaría la suprema radicalización del discurso loosiano. (...). Pero a pesar de este elemento anacrónico sigue siendo evidente la tendencia a la anulación semántica del exterior.*⁵⁸⁸

Según Gravagnuolo, en la casa Rufer Loos tendería a primar la sintaxis del discurso interior, a medida que anula el dominio semántico que históricamente habían tenido las fachadas sobre el edificio.

586 Kulka, Loos, p. 35.

587 Ibid., p. 36.

588 Gravagnuolo, Loos, p. 172.

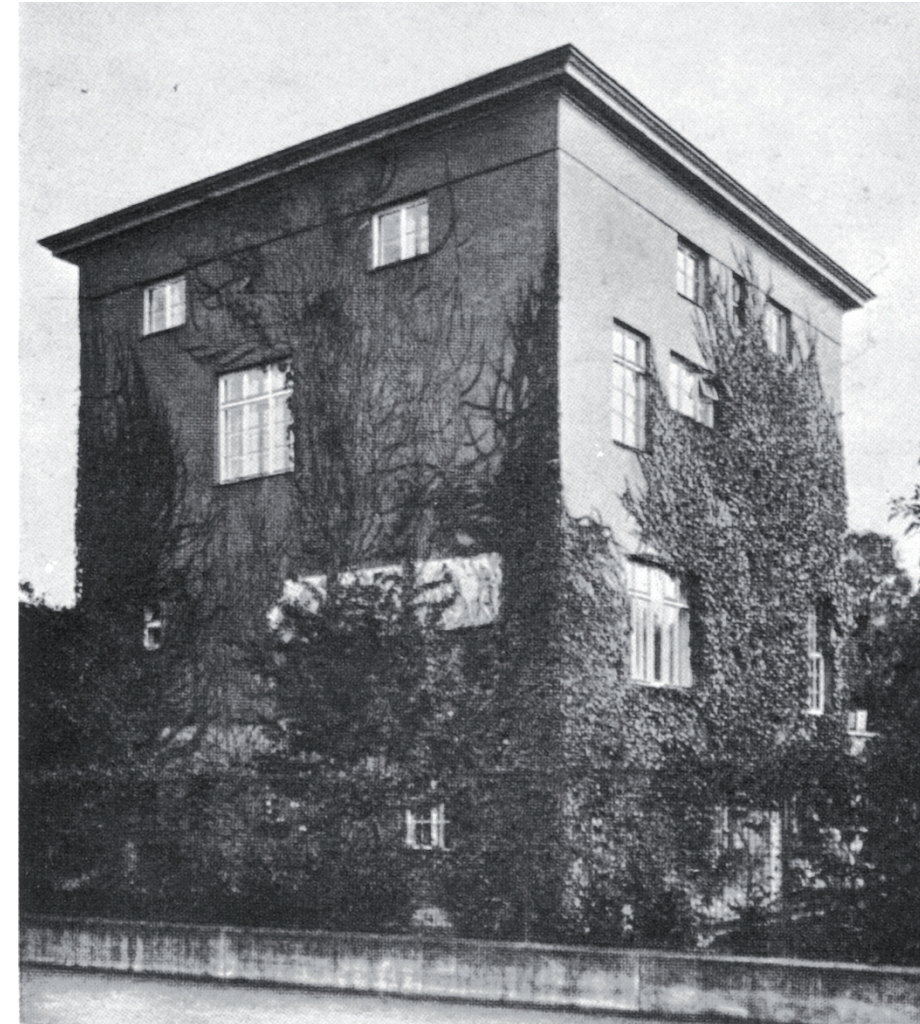


Vista de la casa Rufer, 1922

Con esta retórica de raíz literaria, el enfoque interpretativo basado en un discurso radical y “moderno” en Loos domina al análisis objetivo, hasta el punto de ni siquiera referirse en absoluto el recurso a la copia del friso del Partenón, de gran importancia en la visión global del edificio. Juan José Lahuerta, recurriendo también a una comparación literaria, señala el patetismo de los proyectos de Loos, de la casa Rufer en adelante, asimilando al arquitecto al viejo Virgilio de la novela de Hermann Broch.⁵⁸⁹ Allan Colquhoun utiliza también una analogía literaria en su breve análisis del edificio, centrándose en la arbitrariedad con que se componen las ventanas y comparando la disposición de las mismas con el edificio descrito por E.T.A. Hoffmann en *Rat Krespel*.⁵⁹⁰ Aproximándose al cuento de Hoffmann sólo

589 Lahuerta, *Humaredas*.

590 Colquhoun, *La arquitectura*, p. 50.



Vista de la casa Rufer, 1922

desde un punto de vista formal, Colquhoun destaca con la analogía el carácter libre y de origen interior de la distribución de los huecos, que serían colocados “*aparentemente al azar, pero que obedecían a reglas secretas del interior.*”⁵⁹¹ En su análisis de la casa Rufer, tanto Gravagnuolo como Tournikotis recogen la interpretación iniciada por Münz y Künstler de una dualidad interior-exterior en Loos. Sin embargo, Tournikotis en su monografía sobre Loos⁵⁹² y Leslie Van Duzer en su estudio sobre la Villa Müller⁵⁹³ coinciden en que la generación de las fachadas de la Casa Rufer no es fruto de una decisión en “una dirección”, se entiende de interior a exterior, sino que su creador proyecta la fachada equilibrando condicionantes del interior con otros del exterior, como son aspectos compositivos y de relación con el entorno y la historia.

591 Ibid., p. 50.

592 Tournikotis, *Loos*, pp. 94-95.

593 Van Duzer, *Villa Müller*, p. 45.

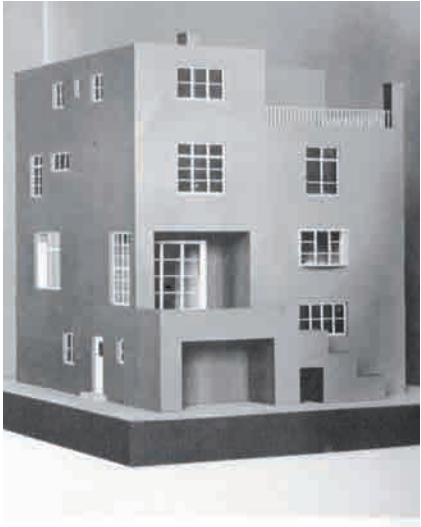
Para tratar de comprender la insólita relación entre un interior dotado de una densa decoración y un exterior aparentemente mudo en cuanto a su expresión arquitectónica, es necesario revisar el proceso de proyecto de la casa Rufer. Ni el basamento, ni el entablamento, ni la cornisa se hallaban en la maqueta original realizada por Loos en 1922, ahora desaparecida, de la que se conservan algunas fotografías.⁵⁹⁴

Tampoco aparecen en el famoso croquis preliminar de los huecos de fachada, utilizado por Colquhoun para ilustrar su analogía con el cuento de Hoffmann. Este croquis tiene una gran potencia sugestiva, presentando sobre los cuatro alzados del prisma de la casa unos rectángulos negros que representan los huecos, y se relacionan de forma supuestamente arbitraria con las líneas discontinuas que indican el nivel de los forjados interiores.

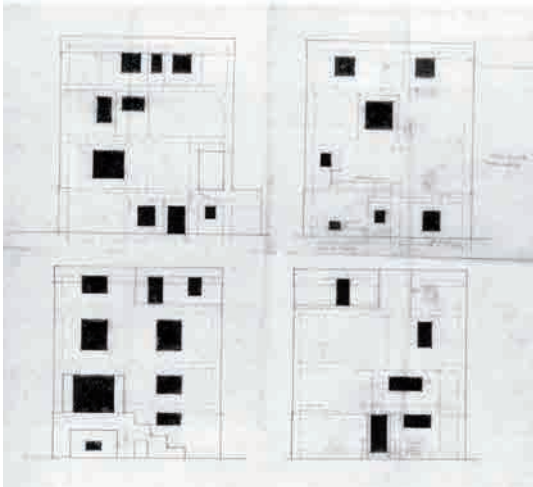
Sin embargo, en el citado croquis aparecen unas anotaciones a mano del propio Loos, que detallan algunas medidas. Una de estas anotaciones indica un rectángulo hecho a mano sobre la fachada norte, que da a la calle, con la anotación *“sobre la fachada friso del Partenón.”*⁵⁹⁵ En el plano para la solicitud de la licencia municipal, aparecen una serie de elementos que no estaban en el croquis y que se hallan también en la construcción definitiva. Una línea de basamento recoge el forjado de la planta baja, mientras que un entablamento y una cornisa rematan el edificio por su parte superior, sobre la cual se intuye una cubierta inclinada en suave pendiente. En la muesca realizada sobre el prisma, destinada a terraza, aparecen una barandilla y un pilar que refuerza la arista del edificio. El pilar, que en las fotos de la maqueta tiene una altura inferior a la del dintel de las ventanas de la planta superior, se alarga en el alzado de los planos para la licencia, hasta coincidir con la altura del arranque del entablamento. Los huecos de fachada son representados convencionalmente, con los marcos y cuarterones de ventana, pero a ellos se ha sumado definitivamente, en la fachada principal, un prisma blanco cuyas dimensiones exactas corresponden a la copia del friso del Partenón que se colocará finalmente en la fachada a calle.

El mismo plano tiene unos trazos a mano que, en la fachada a sur, sitúan la línea del entablamento a media altura de la última ventana. Esta decisión tomada de manera informal tras la presentación de la documentación, y de la que sólo queda una indecisa línea sobre uno de los cuatro alzados de la casa, acaba formalizándose en la construcción final, donde, ciertamente, el entablamento ha bajado, arrastrando todas las ventanas salvo la de la fachada sur, en la que la ventana cubre parte de la franja del entablamento. El pilar de esquina, tras haber cambiado dos veces de altura, se queda a medio camino, rematando finalmente con un capitel a la altura del dintel de la citada ventana a fachada sur.

594 En Rukschcio, *La vie*, p. 558; y
Rukschcio, Loos, p. 470.
595 Künstler, Loos, p. 142.



A. Loos. Maqueta para la casa Rufer, 1922



A. Loos. Dibujos preliminares de la casa Rufer, 1922



A. Loos. Planos para licencia de la casa Rufer, 1922



Fachada al jardín de la casa Rufer, 1922



Vista de la fachada a calle de la casa Rufer hacia 1930

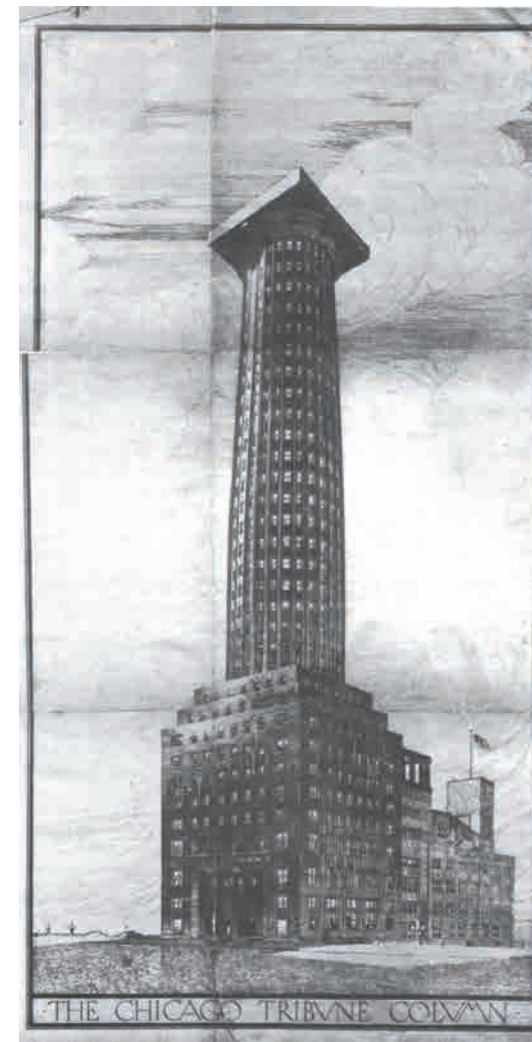
La interpretación de la obra de Loos como pionero del movimiento moderno sólo puede concebir estos cambios sufridos durante el proyecto como una pérdida, más que como una adición, suponiendo una incapacidad de Loos de mantenerse firme ante la voluntad del cliente y la necesidad de dotar a la fachada de unos recursos simbólicos propios de la tradición arquitectónica. Pero, como se ha visto, Van Duzer y Tournikotis introducen una posibilidad de relación entre interior y exterior que sería la generatriz de la disposición de los huecos. Sin duda, atendiendo al proceso integrador y dialéctico que se desprende de la lectura de los textos de Loos realizada al inicio de la segunda parte de la presente tesis, parece poco probable considerar que el arquitecto desarrollara los proyectos sólo desde criterios formales o compositivos. La disposición de las ventanas es fruto de una consciente y sensible atención a las necesidades interiores desarrolladas según una construcción en el espacio, pero también al aspecto exterior del edificio. De hecho, la radicalidad compositiva que transmite el esbozo preliminar, con ventanas como rectángulos negros y fachada incolora en un prisma perfecto, se invierte por completo en la imagen final de la casa en las fotos de 1930, publicadas en el libro de Kulka. La fachada a calle muestra las manchas blancas de las ventanas, que se confunden con la palidez del friso del Partenón. Así, la copia del mismo responde a la voluntad de creación de una imagen exterior que se combina armónicamente con los huecos distribuidos "a la Krespel" según las necesidades del interior.

El basamento y el entablamento transforman lo que en la maqueta y el croquis pretende ser un cuerpo geoméricamente abstracto, pero esta transformación no responde a un supuesto retroceso o anacronismo del discurso loosiano. El ejemplo de la copia del friso del Partenón y el del pilar de esquina de la terraza amplían esta lectura compleja del proceso proyectual en la que, a partir de una idea inicial, el proyecto se concibe como un trabajo de profundización que trata de ligar voluntades diversas. Si bien en el alzado de la licencia el pilar parece apoyar una *loggia* a la manera de las villas italianas que, desde Schinkel, tuvieron gran influencia en la arquitectura alemana, la ausencia de entablamento en el pilar y la existencia del capitel desnudo y sin nada que soportar generan una complejidad mayor. El prisma original parece dispuesto a cerrarse con el pilar, pero su conclusión se frustra en la construcción final. Y, finalmente, en las fotos de 1930, una frondosa hiedra invade todo el plano vertical, unificando la verja de límite de parcela con la fachada y escondiendo, bajo la densa capa de vegetación, parte de los huecos y del friso del Partenón.

La anulación de la semántica histórica que supuestamente Loos había plasmado en la maqueta y el croquis y que posteriormente no se atrevería a ejecutar, contrasta con el dato de que, en el mismo 1922, este autor preparara el proyecto para el concurso del edificio para el Chicago Tribune. Como Lahuerta ha aclarado ampliamente, no hay confusión ni anacronismo en la construcción de la columna, sino

el trabajo consciente de un arquitecto que, tras su llegada a París en 1923, será relegado de la historia del movimiento moderno.⁵⁹⁶ El rascacielos para el Chicago Tribune era una acanalada columna dórica, vacía en su interior y rematada por un capitel sin nada que sustentar. Su basa, de la que existen dos versiones en los dibujos en perspectiva, probablemente se relacionaba con las pilonas del puente que cruza el río, justo delante del solar en el que debía construirse el edificio.⁵⁹⁷

Tras la coexistencia de estos dos ejemplos, es difícil hablar, como Tafuri o Gravagnuolo, de un Loos en términos de radicalidad en su vertiente urbana, aunque sometido a un cierto sentimentalismo en el interior. Loos reveló una voluntad de integración de la complejidad



A. Loos. La columna para el Chicago tribune, 1922

596 Lahuerta, "Adolf Loos", p. 53.

597 En Safran, p. 61.

moderna en sus escritos, que defendió siempre de forma discursiva y dialéctica, y no como manifiesto. La densa masa de referentes hasta aquí analizada debe permitir leer simultáneamente el recurso por parte del arquitecto a la arquitectura histórica y la ausencia de ornamento, sin que ello suponga una paradoja irresoluble.

Probablemente es desacertado pensar que en el proyecto de la casa Rufer Loos propone inicialmente una abstracción a la cual va renunciando paulatinamente a medida que avanza el proyecto. En realidad, parece más bien desarrollar un proceso de concreción integral que recoge la vida, la historia, el lugar y la técnica para concentrarse en un edificio denso e integrador. La ciudad, la forma y las voluntades del cliente se armonizan en un conjunto diverso de elementos que van del entablamento ciego a la cubierta inclinada, de la composición de los huecos a la copia del Partenón. Todo ello no es más que un conjunto de herramientas al servicio del arquitecto creador, que las plasmará en la obra sólo a través de su capacidad proyectual y su sensibilidad.

Casa Tzara

1925-26
Av. Junot, 15, XVIII ar, Paris

“Ce grand architecte, le seul aujourd’hui dont les réalisations ne sont pas photogéniques, et dont l’expression est une école de profondeur et non pas un moyen d’atteindre à d’illusoires beautés. Pour une perfection qui ne exclut ni les microbes ni les scories ni les impuretés de la vie”.
Tristan Tzara. Dedicatoria a Adolf Loos en su sexagésimo aniversario, 1930.⁵⁹⁸

“Tristan Tzara, que es el creador, se queda solo y se construye una hermosa casa en París, con las piedras que le tiraron”
Ramón Gomez de la Serna. Ismos⁵⁹⁹

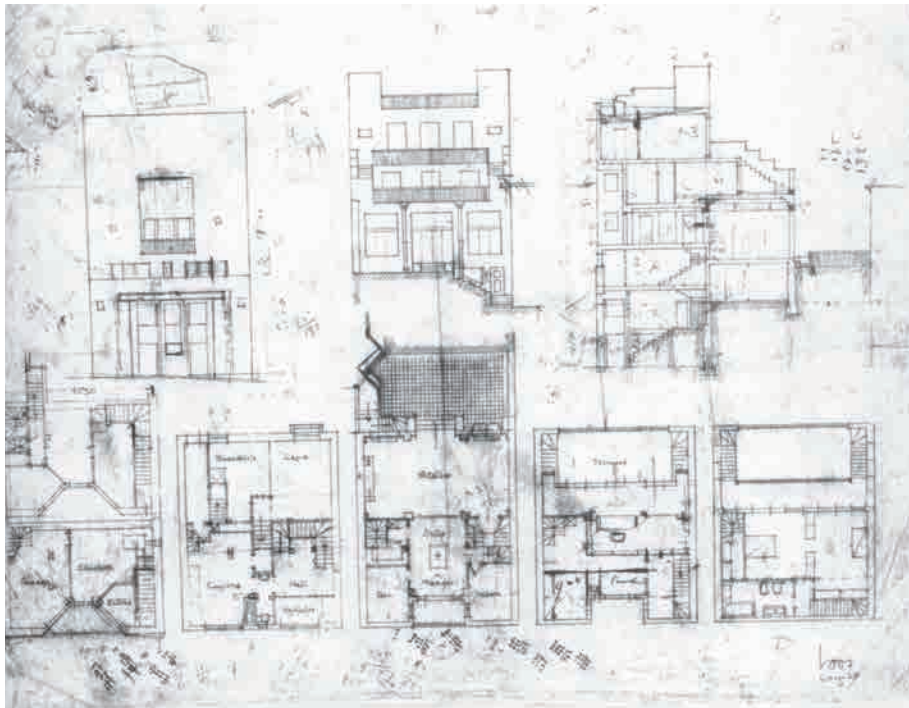
La casa de Tristan Tzara es, junto a la Villa Spanner, el primer proyecto importante de Loos tras la casa Rufer, y el único de cierta entidad en los casi seis años en los que estará profesionalmente vinculado a París. En este sentido, puede ser analizada en completa continuidad con la casa Rufer, con la que guarda numerosos paralelismos. El edificio debía situarse en un solar con fuerte pendiente en la Avenue Junot del barrio de Montmartre de París, y preveía un programa que destinaba a piso de alquiler las plantas inferiores, mientras que la parte superior del edificio debía ser la vivienda del propio Tzara. Frente a esta doble dificultad del emplazamiento y del programa, Loos muestra de nuevo su versatilidad como proyectista, realizando un edificio de gran complejidad formal. En su fachada a calle, de nuevo, un potente basamento, en este caso de mampostería de piedra en clara relación con el muro de cierre de la parcela vecina, ocupa las dos primeras plantas y alberga la vivienda de alquiler. Sobre este, la parte superior de la fachada resulta ser un perfecto rectángulo blanco que acoge la vivienda del poeta de origen rumano.

Esta composición inicial, plasmada en un croquis de 1925, se refleja también en los planos supuestamente presentados para la licencia municipal, dados sus textos en francés.⁶⁰⁰ En estos planos, la fachada sufre una ligera inflexión hacia el interior, alejándose en un suave ángulo de la alineación de la calle y acompañando el gesto del hueco de las plantas cuarta y quinta. Existe una incongruencia entre planta y sección por el eje. En planta existe un plan *projeté* que ocupa hasta la segunda crujía, mientras que en sección llega sólo a la primera. Esta incongruencia parece responder a una posible duda por parte de Loos en el momento de presentar los planos a la administración, pues probablemente, y a juzgar por la edificación vecina de la foto de 1930, este último piso superaba la altura reguladora.

598 Loos, *Zum 60*.
599 De la Serna, *Ismos*, p. 255.
600 Kulka, *Loos*, ils. 204-211.



Fachada a Av. Junot de la casa Tzara en 1930



A. Loos. Dibujos preliminares para la casa Tzara, 1925



A. Loos. Planos de licencia de la casa Tzara, 1926

Finalmente, el esquema original de la fachada se vio alterado por la desaparición de esta última planta en fase de construcción y por el consecuente recurso a una barandilla metálica para la azotea, que acaba rematando el volumen blanco. Aun así, la claridad formal de la fachada a calle finalmente realizada no revela la compleja distribución de los espacios interiores. Recurriendo de nuevo al llamado *raumplan*, Loos determina una altura y una dimensión concreta a cada una de las estancias de la vivienda, sirviéndose de extensas escaleras que salvan varias plantas en un solo tramo y de conexiones y accesos a menudo no evidentes o redundantes. El ejemplo más analizado de esta distribución es el doble acceso a la sala de estar y al comedor. El comedor se sitúa en contacto con la sala pero con una cota de suelo un metro por encima del de ésta. Ambas piezas tienen, a pesar del desnivel, una conexión absoluta a través de la crujía que las une. Sin embargo, Loos realiza un acceso independiente para cada una de las salas, condicionando el paso de la una a la otra por la escalera principal de la vivienda y limitando en gran medida a lo visual el posible contacto directo entre ambas a través de la mencionada crujía.



Vista del salón y conexión al comedor de la casa Tzara, 1926



Vista sobre el salón desde el comedor de la casa Tzara, 1926



Vista del salón de la casa Tzara, 1926



Levantamiento del salón y el comedor de la casa Tzara según Beraldo y Croatto

Todo el espacio interior de la vivienda está, además, proyectado desde un principio para albergar las amplias colecciones de mobiliario antiguo y de arte africano y moderno propiedad de Tristan Tzara. Esta condición del proyecto sigue por completo el principio de Loos por el que el mobiliario y la decoración correspondían al habitante de la casa, para el cual el arquitecto debía sólo generar el espacio.

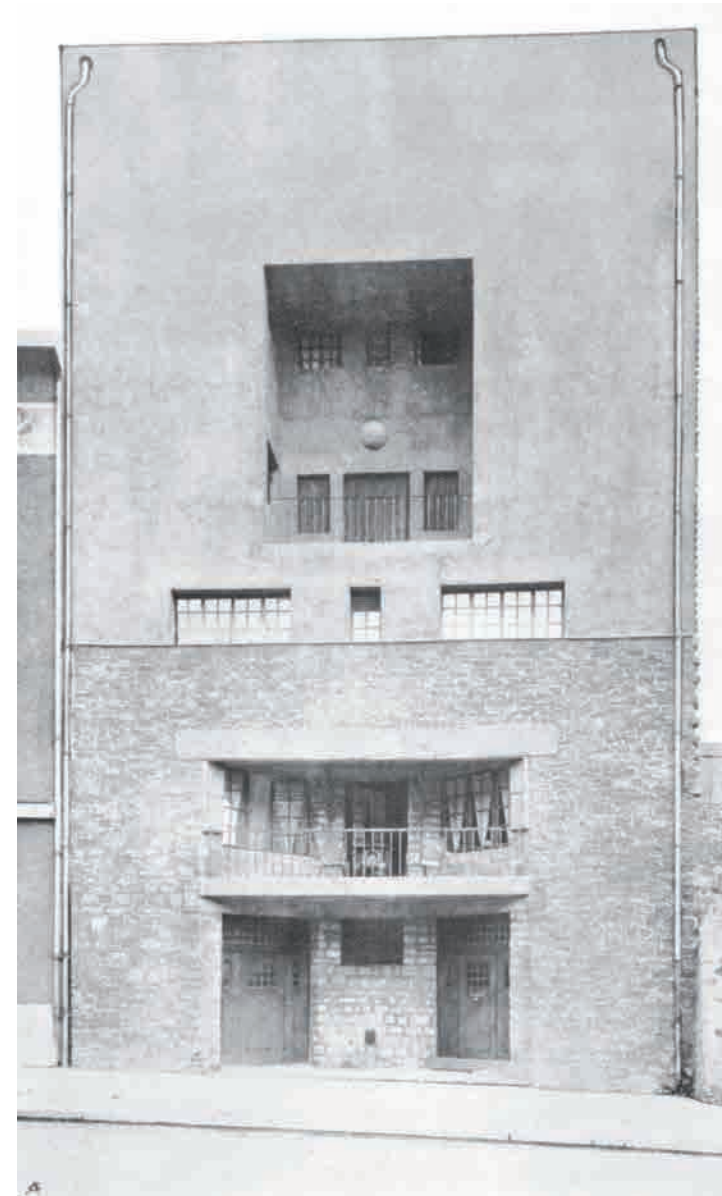
La consecuente complejidad volumétrica desarrollada en el interior, limitada por la rigidez de la fachada a calle, parece verse de forma arbitraria y accidental en la fachada trasera del edificio. En ella, los volúmenes se distribuyen escalonadamente salvando la pendiente de la parcela, con una aparente libertad en la disposición de los lienzos de pared y los huecos. La ausencia de ornamento y de textura en esta fachada es completa, contrastando con el control compositivo y ornamental de la que da a calle.

La crítica arquitectónica ha tendido a identificar en la casa de Tzara uno de los momentos más evidentes de la supuesta contradicción de Loos.



Vista de la fachada posterior de la casa Tzara, 1926

El propio Kulka, en su monografía sobre este autor de 1931, utiliza un fotomontaje para mostrar la fachada a calle. Sobre una fotografía real de la obra acabada, se superpone un dibujo del edificio como en el proyecto original, recuperando la sexta planta y eliminando la barandilla metálica de remate.⁶⁰¹ El fotomontaje de Kulka resulta ser un nuevo esfuerzo interpretativo para situar la arquitectura de Loos en el lugar que el autor desea que se halle, como un claro eslabón en la cadena de la arquitectura moderna internacional.



Fotomontaje de la fachada a Av. Junot de la casa Tzara, 1926

Para Tafuri, si bien Loos adquiere en alguno de los elementos de la casa Tzara el lenguaje de las vanguardias, su interior no deja de mostrar esta cesión a la nostalgia burguesa que existe en todos los edificios del arquitecto vienés.⁶⁰² Gravagnuolo elabora un complejo análisis del edificio, afirmando que se mezclan en él “*tres lenguajes yuxtapuestos en un solo texto*”,⁶⁰³ creando una analogía literaria entre discurso narrativo y arquitectónico. Así, Loos desarrollaría un lenguaje rígido en la fachada a calle, que, según el autor, queda completamente alterada por el resultado final con la barandilla; emplearía un lenguaje complejo en la sección del edificio con el fin de resolver el denso programa; y aplicaría una suerte de “*escritura automática y funcional*” en la fachada interior.⁶⁰⁴ Esta diversidad de lenguaje reforzaría la interpretación de la figura de Loos como titubeante, incapaz de mantener un discurso único y, de nuevo, cediendo a la presión a la que el cliente y la tradición arquitectónica le someten. Asimismo, el clasicismo de la disposición de elementos y ornamentos en la sala y el comedor, y el recurso a elementos tradicionales, como el espejo, para resolver la composición de ambas piezas, han sido también interpretados como rastros de un conflicto entre lenguajes Loos incorpora de forma compleja, pero quizás irresuelta, en su proyecto.⁶⁰⁵

Tanto Rukschcio como Tournikotis, en un análisis mucho más llano y breve, presentan la Casa Tzara como un edificio que es el resultado final de un conjunto de fenómenos que se desarrollan paralelos al proyecto y que acaban determinando la construcción definitiva. Así, la modificación por voluntad del cliente del volumen cuadrado superior se podría vincular a una sección áurea con connotaciones de arquitectura egipcia.⁶⁰⁶ De la misma forma, tanto las colecciones de arte africano y moderno de Tzara como la complejidad del programa funcional, como los elementos preexistentes, la pronunciada pendiente o las edificaciones vecinas serían elementos que se incorporan al desarrollo del proyecto y que resultan estímulos para agudizar la capacidad proyectual de Loos.

La idea de Tournikotis se vincula con la propuesta que la presente tesis trata de defender: una tendencia a la integración absoluta de vida, historia y arquitectura que sería propia de la literatura de la época y que coincidiría por completo con la visión de la belleza que el propio Tzara valora en la obra de Loos, cinco años después de acabarse la casa.⁶⁰⁷ La interpretación de raíz abstracta de la arquitectura de este último en la línea de la *tabula rasa* de Kraus, conduce a tener que explicar sus proyectos como un conjunto de contradicciones de imposible resolución. La clasificación de Loos como precursor de la arquitectura moderna, que pasaría por la ausencia de ornamento y de relación con los estilos históricos de la arquitectura, conlleva aplicar sobre su obra rigurosos límites y constricciones que, probablemente, él nunca se impuso. De hecho, esta supuesta modernidad formal basada en la abstracción geométrica se rompe en cada ocasión en la

que el arquitecto vienés desarrolla una faceta más amplia y compleja de su arquitectura.

Juan José Lahuerta se refiere a la casa de Tzara como una tumba para el muerto en vida que era en aquel momento el fundador del dadaísmo,⁶⁰⁸ completamente apartado del proceso de renovación artística que él mismo había iniciado. No se conocen con precisión el origen y desarrollo de la relación entre Tzara y Loos, que podrían haberse conocido en Zurich en 1917, pero que empiezan a frecuentar círculos comunes, especialmente a partir de la publicación de *Ornament und Verbrechen* en *L'Esprit Nouveau* en 1921.⁶⁰⁹ Lo cierto es que el desarrollo de la obra fue intenso, pues Loos se dedicó por completo a la que creía que sería la plataforma definitiva para su exitosa carrera profesional en París. Tzara, como explica Gómez de la Serna en su escrito, necesitaba una casa que era ya un refugio, alejado del ruido surrealista del que se mantendría distanciado durante unos años. Se trata de una casa en la que “*todo es de una riqueza solemnemente nueva*” en la que un niño juega “*en habitaciones de Delfín*”⁶¹⁰, y que le permite a su dueño escribir su largo poema con “*doble apetencia de la vida que el más apetente de los mortales*.”⁶¹¹ La narración del escritor, que remite a escenarios de ficción propios de un cuento de hadas, da una imagen precisa de la casa sin perderse en descripciones compositivas ni espaciales, sino recurriendo a símiles y metáforas.

La casa se construye con, y no a pesar de, todos estos elementos. La construcción definitiva surge como un proceso de integración de las vicisitudes propias de la vida, del programa, de la parcela y del mismo desarrollo del proyecto. Así, la claridad volumétrica del edificio en su fachada a calle se vincula profundamente con el entorno –el muro de piedra- y con el programa –los dos volúmenes diferenciados-, con lo que resulta una construcción lo suficientemente maleable como para permitir la eliminación de una planta. El mismo arquitecto y el mismo habitante son los que desarrollan un interior sobre un esquema compositivo en tres franjas longitudinales, que se altera y se modifica en función del desarrollo del proyecto. En consecuencia, el edificio adquiere una forma mucho más compleja que la que resultaría de una mera distribución de volúmenes en el espacio. En el caso de Loos, es absolutamente estéril plantear qué fue antes, si la escalera que da paso en dos niveles distintos al comedor y a la sala, la unión visual entre ambas a través de la crujía de contacto, o la asimetría de la sala para absorber la escalera por la que se accede. De la misma forma, resulta absurdo especular sobre la arquitectura de la vivienda sin el mobiliario y las esculturas de Tzara, o sobre el despacho del poeta sin las montañas de documentos, papeles y objetos que en él se acumulan con el paso del tiempo.

Los volúmenes resultantes en la fachada al patio no son la aplicación de un lenguaje sin prejuicios que Loos no se atreve a aplicar en la

602 Tafuri, *Arquitectura*, p. 119

603 Gravagnuolo, *Loos*, p.188

604 Ibidem

605 Ibid., p. 189; y el escrito de Beral-

do y Croatto en Fraziano, *La casa*,

pp. 73-4

606 Tournikotis, *Loos*, pp. 100-101

607 La dedicatoria de Tzara en Loos, *Zum 60*

608 Lahuerta en “Tzara pòstum”, TdD2

609 Rukschcio, *La vie*, p. 307

610 De la Serna, *Ismos*, p. 255

611 Ibid., p. 255

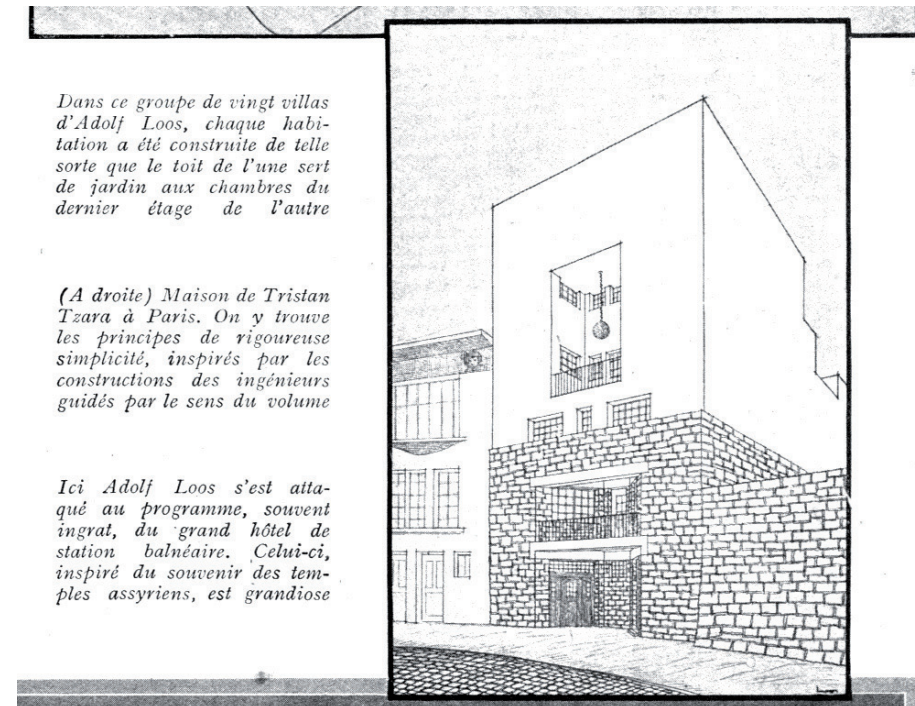
fachada a calle. Los esbozos que se conservan del anteproyecto de la casa evidencian una claridad formal y compositiva incluso en esta fachada, que será posteriormente alterada en su resolución volumétrica para salvar la pendiente de la parcela. La forma arbitraria que sugieren las fotos de la fachada trasera contrasta con el rigor compositivo que muestran los planos de trabajo. La simetría de partida, análoga a la de la fachada principal, se altera con el desarrollo espacial, y se resuelve en una volumetría compleja pero consciente, cuyo desarrollo es claramente rastreable a través del cruce de plantas y alzados.



A. Loos. Fachadas a Av. Junot y posterior en los dibujos preliminares para la casa Tzara, 1925

Ya desde su casa en la Michaelersplatz, Loos muestra esta versatilidad proyectual frente a la obra arquitectónica que le permite desarrollar proyectos de gran complejidad, en los que concurren diversas ideas y referentes. La aparente distancia existente tanto en la casa en la Michaelersplatz como en la casa Tzara entre la fachada a calle y la interior es, en realidad, la condensación de una misma idea generatriz que atraviesa el edificio desde el interior hasta el exterior, desde la fachada a la estructura. En esta idea cabe un denso poso histórico innegable en Loos, que lo distancia por completo de cualquier supuesta abstracción *ex novo*, pero también una tradición cultural en la que la arquitectura denota una serie de características ligadas a la sociedad que la acoge, a la historia e incluso a los más mínimos detalles y recuerdos de los individuos que la habitan o la usan.

En una foto realizada por André Zucca en febrero de 1942,⁶¹² durante la ocupación alemana de París, aparece la pendiente de la Avenue Junot bajo un manto de nieve. Apenas una farola, los caños de las chimeneas, los árboles sin hojas, un muro de piedra o la solitaria figura de un paseante rompen la escala de grises a la que la nieve y la niebla han sometido a toda la ciudad. Los huecos de las ventanas se muestran como uniformes dameros sobre la grisácea tez de las fachadas en primer término, tras las cuales una bruma gris oculta el resto de la ciudad. En los áticos de algunos de los edificios, unos



Dibujo de la fachada a Av. Junot en la publicación en *Vogue*, 1927

huecos de mayor tamaño, a modo de ventanales de taller de artista, se abren a la ciudad, rompiendo el ritmo compositivo inferior de las fachadas. A la izquierda de la fotografía, un edificio recoge en planta baja los muros de piedra que, como surgidos de la nieve, salvan el pronunciado desmonte de la colina parisina. Su fachada se remata con una barandilla metálica de líneas sencillas, como la que se halla en el primer término de la fotografía. El encuadre corta un gran hueco en la zona central de la fachada igual, a los tres grandes ventanales que ocupan las últimas plantas de los edificios del fondo de la imagen. Aunque el objetivo de la cámara de Zucca deforma sensiblemente los extremos del marco fotográfico, es fácil identificar en este edificio esquivo y camuflado la casa Tzara que había construido Loos en 1926. El edificio adquiere en la fotografía una condición de extrañez, de

anécdota, con poco que ver con las representaciones convencionales del dibujo para la revista *Vogue* de 1927 o del fotomontaje del libro de Kulka, en las que la casa se presentaba de forma monumental, casi impositiva. Ambas publicaciones presentan un edificio orgulloso y ensimismado, cuya forma y composición parecen generadas en plena distancia con el entorno, aislado, fruto de un pensamiento abstracto y autónomo. La inesperada aparición de la casa Tzara en la foto de Zucca le devuelve a la obra de Loos toda la densa estratificación de condicionantes del proyecto que quedan ocultos en las especulaciones teóricas que lo analizan únicamente como una composición arquitectónica. La condición anecdótica de la foto de 1942 vincula al edificio con los escritos de Loos, en los que conviven la casa con la ciudad, la historia con la actualidad, el individuo con el mundo e, incluso, la arquitectura con el arte.



A. Zucca. Avenue Junot, 1942

Villa Müller

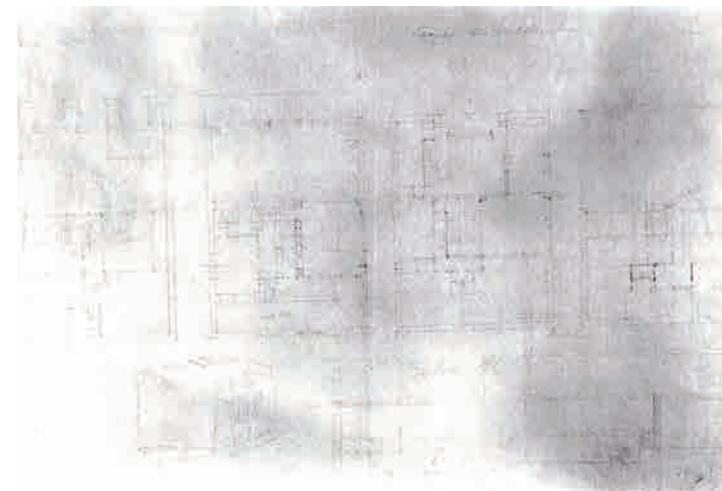
1928-30

Stresovicak, 820, XVIII ar, Praga

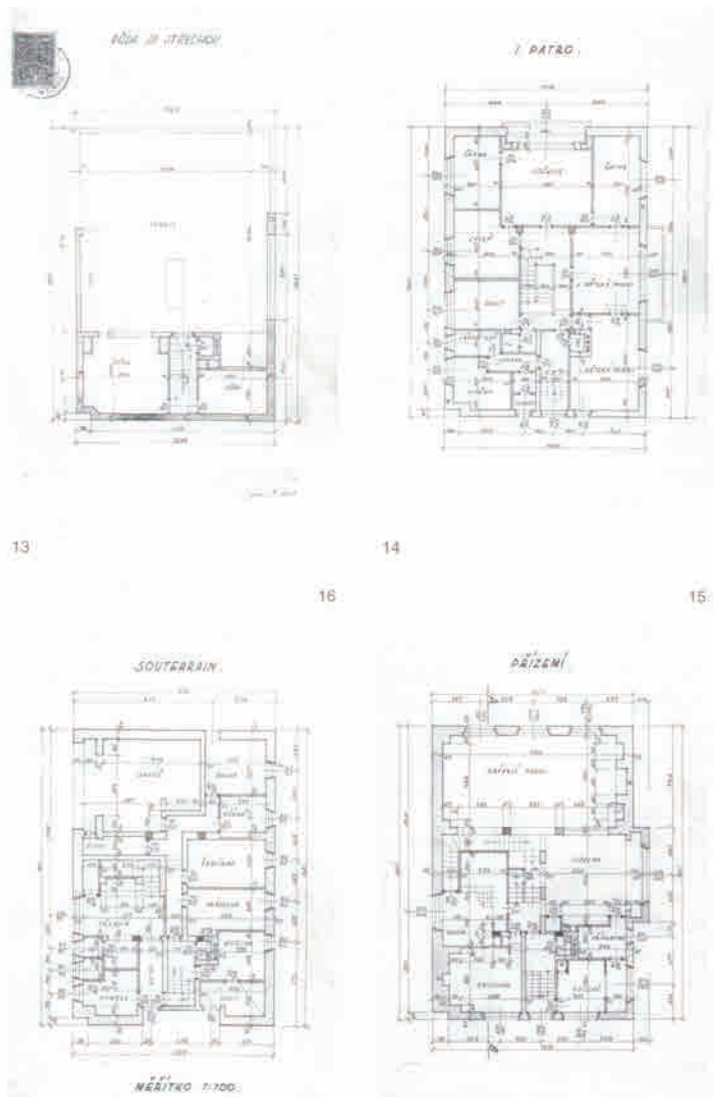
La Villa Müller es, probablemente, el último edificio de entidad de Loos. El proyecto de la misma se desarrollará cuando el arquitecto se acerca a los sesenta años de edad. Se trata de la mansión para Frantisek Müller, un reputado ingeniero checo, que permitirá a Loos volver a trabajar en la que se ha convertido en su nación de nacimiento, tras la derrota austriaca en la Primera Guerra Mundial y la descomposición del Imperio austro-húngaro. Situada en un gran solar sobre una de las colinas de los alrededores de Praga, en la Villa Müller el autor llevará al extremo aspectos que desarrolló paralelamente en la Villa Möller de Viena, construida entre 1927 y 1928. Muestra en estas dos obras un dominio absoluto del recurso al plano en el espacio, lo que le permite desarrollar viviendas de gran calidad y complejidad interiores, en volúmenes de geometría aparentemente sencilla.

La villa, ubicada en un barrio residencial de Praga, se sitúa también sobre un terreno en pendiente pronunciada. En el interior del volumen blanco, sólo atravesado por los huecos de las ventanas, se desarrolla una vivienda en la que resulta ya imposible hablar de plantas. En la zona con fachada sobre la pendiente, un gran salón con vistas a la ciudad se relaciona a distintos niveles con el comedor, el salón femenino y la biblioteca-estudio. Sobre estas piezas, las distintas habitaciones se desenvuelven alrededor de la escalera principal. Una cubierta plana, con apenas una sección rectilínea que actúa de cornisa sobre los muros, remata el prisma, volcando el edificio de nuevo sobre la ciudad de Praga.

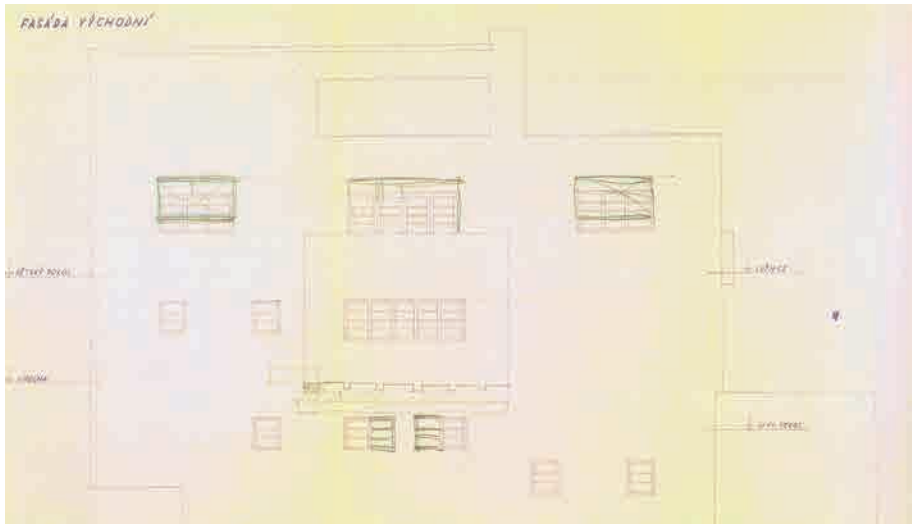
Sobre este complejo esquema, Loos resuelve los interiores con un dominio absoluto de los materiales, que enfatizan y acompañan la resolución espacial de la vivienda. El mármol veteado del muro de escalera sobre la sala o el panelado de madera del salón femenino son referencias obligadas de toda imagen y descripción de la villa



A. Loos. Croquis preliminar de la villa Müller, 1928



A. Loos. Planos de licencia de la villa Müller, 1928



A. Loos. Modificaciones a lápiz sobre los planos de la villa Müller, 1928

Müller. Kulka finaliza su monografía de Loos de 1930 con esta villa, detallando con precisión los materiales utilizados, que ilustran las fotografías interiores de la sala y los salones.⁶¹³ En la monografía de 1964, Münz y Künstler⁶¹⁴, en su voluntad de situar a Loos como pionero del movimiento moderno, citan el texto de Willy Hoffmann para *Pragger tagblatt* de 1930, que será analizado más adelante en esta tesis. Los autores continúan la descripción formal de Hoffmann con la intención de plasmar de forma precisa los peldaños necesarios para salvar los desniveles entre cada habitación. Esta lectura estrictamente formal de la vivienda no les impide poner en evidencia un hecho completamente revelador:

*Habitaciones como las de la señora y el señor de la casa son individuales, hechas a medida (tailor-made) a los requerimientos de cada uno de ellos, y esto no es solo, o no únicamente, debido a los materiales utilizados para embellecer las habitaciones.*⁶¹⁵

Tras el análisis espacial, la interpretación se pliega con una metáfora que remite directamente a los escritos de Loos, asimilando la casa con el traje o vestido realizado por un sastre. La interpretación de la casa como propia de la arquitectura moderna choca con la analogía de la misma con un traje a medida. Esta analogía daría lugar, como los mismos autores reconocen también en la villa Möller, a casas que no son intercambiables con otros habitantes.⁶¹⁶

Gravagnuolo mantiene en su interpretación la lectura de Kulka, Hoffmann y Münz, redundando en la idea de la distancia entre un exterior con “efecto de extrañamiento” que potencia la concepción de la fachada como “pantalla (...) que marca el límite entre esfera pública y esfera privada”⁶¹⁷ y un interior en el que persisten ideas ya planteadas por Loos en 1899.⁶¹⁸ La dualidad interior-exterior, propia de la línea interpretativa marcada por Cacciari, DalCo y Tafuri, se mostraría así de forma absoluta en esta casa en la que interior y exterior parecen hablar lenguajes distintos. La estructura del edificio, en tres niveles que distinguen las funciones de zona de servicio, zona de día y zona de noche, confirman la génesis tradicional y anti-moderna del interior. Incluso Tournikotis, en 1991, mantiene esta idea de los tres niveles, en los que el continuum entre sala de estar, comedor y salones de la zona de día supone un “capricho de espacio” achacable únicamente a la familia, en su voluntad de tener una casa a la manera de toda vivienda burguesa.⁶¹⁹

Rukschcio y Schlagel, en su obra completa de 1982, recurren a un texto de 1931 escrito por Robert Scheu y aparecido, como el de Willy Hoffmann, en el periódico *Pragger tagblatt*. Tras la descripción de Scheu, que será comparada al final de la presente tesis con la de Hoffmann, los autores se limitan a transcribir también la relación detallada de los materiales interiores realizada por Kulka en la primera monografía. Recurriendo a estas dos fuentes, Rukschcio y Schlagel persisten, como

614 Künstler, Loos, pp. 149-61.

619 Tournikotis, Loos, p. 82.

615 Ibid., p. 159.

616 Ibidem.

617 Gravagnuolo, Loos, p. 201.

618 Ibid., p. 203.

en todo su estudio sobre Loos, en su posicionamiento presuntamente neutral, que deja el campo abierto a la interpretación del lector.

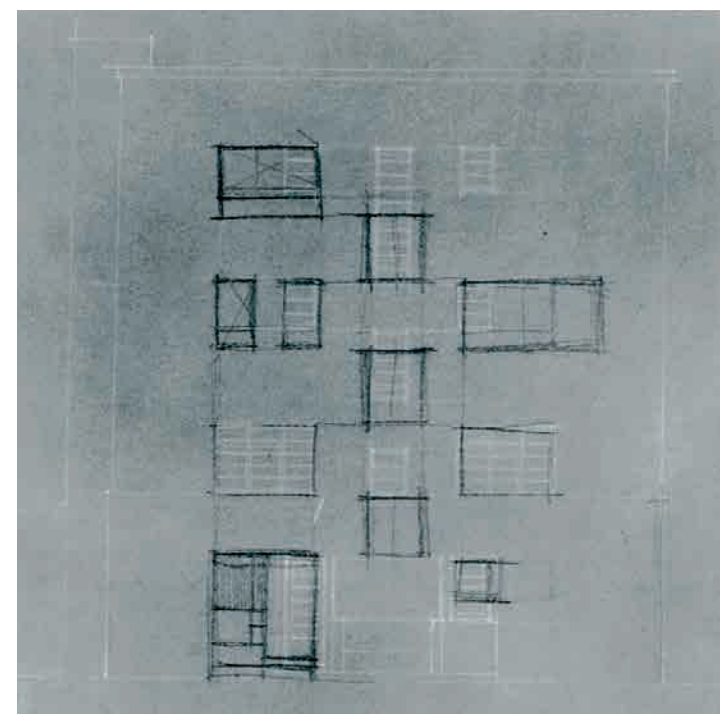
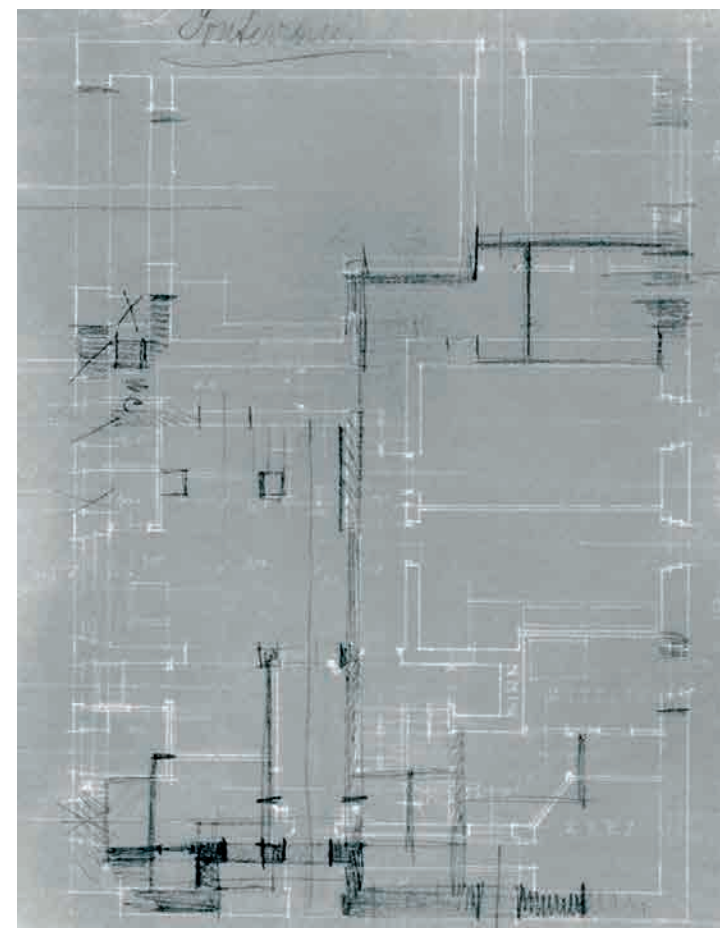
Sin embargo, en su monografía sobre la Villa Müller de 1994, Van Duzer y Kleinman relatan con especial precisión la cuidada elaboración de las fachadas en fase de proyecto y durante la construcción. Los autores analizan las cinco propuestas realizadas por Loos para una de las fachadas de la casa. El enfoque interpretativo convencional presupone que las fachadas de la Villa Müller, como en la Casa Rufer o en la fachada posterior de la Casa Tzara, están estrictamente ligadas a modificaciones llevadas a cabo por Loos en el interior del edificio. Sin embargo, según se deduce de las líneas discontinuas que indican, como en la casa Rufer, forjados y particiones interiores, al menos en dos de las versiones que se conservan, la modificación de los huecos respondía únicamente a criterios compositivos exteriores.⁶²⁰ Esta afirmación se opone a la interpretación de la obra de Loos según la cual las fachadas se desarrollarían sin tener en cuenta su aspecto exterior, condensada en la relación con el cuento de E. T. A. Hoffmann establecida por Colquhoun. Se intuye así una dialéctica continua entre la imagen exterior e interior del edificio, en un proceso de integración absoluta de la diversidad de condicionantes concretos, a fin de entender el edificio fruto de este proceso como una unidad.

En el prólogo al libro de Van Duzer, John Hejduk revisa sus impresiones de la Villa Müller y destaca el valor de los mármoles veteados, asimilándolos a las páginas de un libro por su valor de depósitos de memoria.⁶²¹ De hecho, el uso de los materiales por parte de Loos en el interior del edificio ha sido exaltado repetidamente por las interpretaciones y estudios de la obra. En el cuidado, exhaustivo y, a veces, dramático recurso a materiales lujosos con una gran gama cromática y de texturas, se han identificado a menudo los elementos de nostalgia y enclaustramiento propios del decadentismo burgués. Esta lectura del interior, opuesta a la contundencia del exterior, ha llevado a ver en la casa Müller un paradigma de la contradicción loosiana, que sería especialmente dramática en los últimos años de su vida. El exterior, interpretado como una volumetría pura y sin ornamentos, se acoge por completo al “estilo internacional” del movimiento moderno, del cual, en esta misma interpretación, Loos fue el primer abanderado. Tras esta premisa, el interior confunde e incluso defrauda, al persistir en él la fetichista atracción burguesa por el material y el trabajo artesanal. Pero en lo que aparentemente parece una opción antagónica, el uso de espejos, mármoles, veladuras y maderas veteadas nos remite al uso constante que de las mismas hace Proust en la *Recherche*.⁶²² En el novelista, estos materiales no son nunca una emancipación, ni siquiera un refugio de un pasado, sino que son índice del rastro sensible con el que el autor se enfrenta al mundo y cuya complejidad y diversidad trata de aprehender mediante la escritura de la novela. De hecho, Giovanni Denti en su monografía sobre la casa Müller de

620 Van Duzer, *Villa Müller*, p. 47

621 *Ibid.*, p. 14

622 La importancia de los marmoleados en la literatura de Proust ha sido tratada en Richard, *Proust*, p. 67



A. Loos. Revisiones a lápiz de planta y fachada suroeste de la villa Müller, 1928

1999, afirma que *“El pensamiento arquitectónico no es, así, una operación geométrica abstracta, sino una definición concreta de la calidad de los ambientes de la casa, que es ella misma un espejo de un modo de habitar.”*⁶²³ Un detalle de la Villa Müller evidencia la interpretación de la arquitectura de Loos como integración y no como conflicto. La escalera de servicio adosada a la fachada de entrada tiene un pequeño desplazamiento respecto del

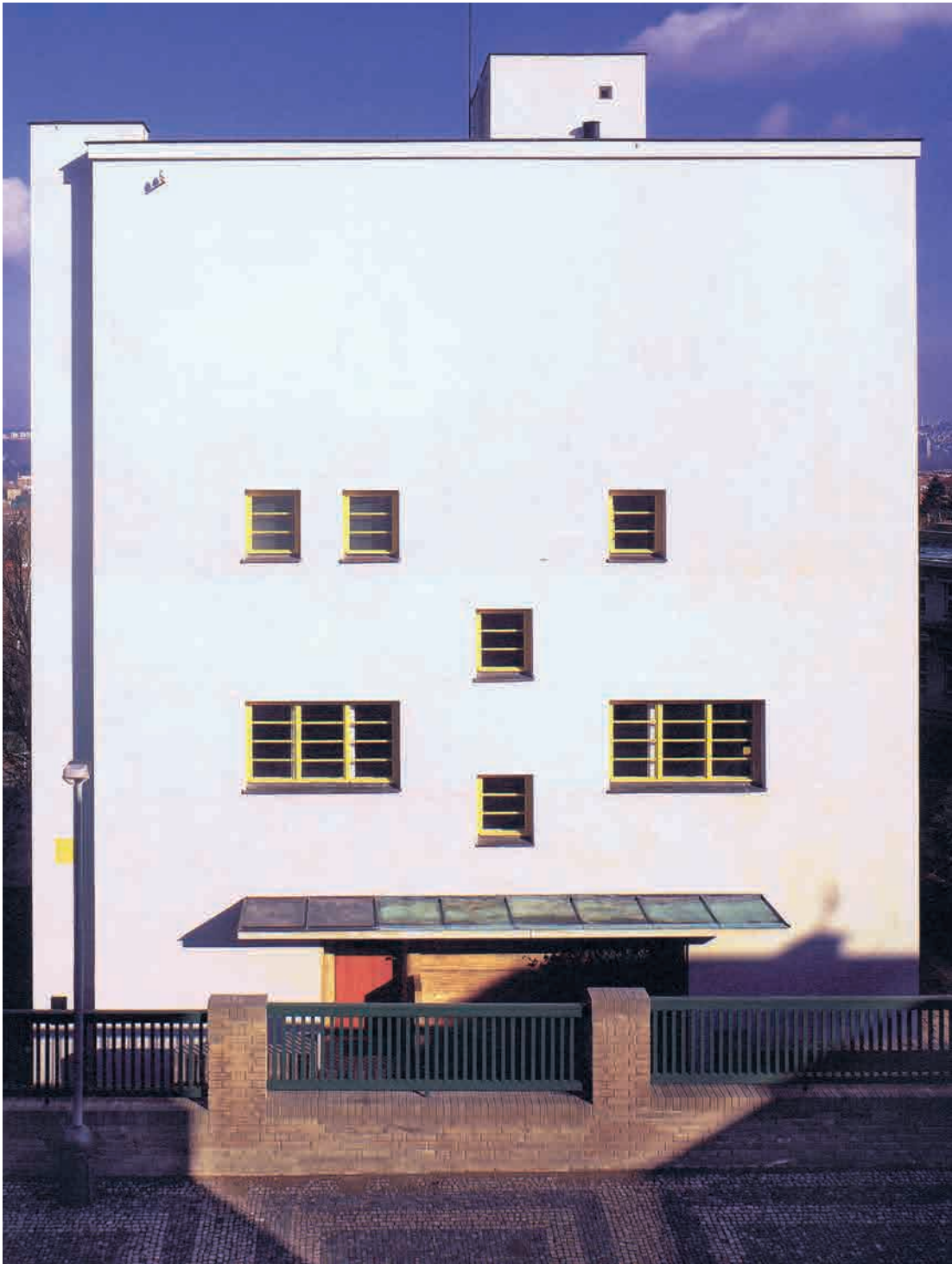


Vista de la escalera de acceso al comedor de la villa Müller

eje del edificio, sobre el cual se sitúa la escalera principal. Este desplazamiento, lejos de ser disimulado, queda reflejado por completo en la esquina izquierda de la fachada, donde una yuxtaposición entre fachada a calle y prisma del edificio provoca un quiebro de unos 70 cm. Este recurso, por el que el arquitecto somete a un criterio interior la fachada, es asimilable al desarrollado dos décadas atrás en la fachada de la casa en la Michaelerplatz. En aquel caso, eran las dos calles laterales las que imponían su traza sobre la fachada principal en chaflán sobre la plaza. En la Villa Müller es un asunto de distribución interior el que se revela en fachada. En ambos proyectos la resolución del conflicto no pasa por la omisión o el dominio del uno sobre el otro, sino por la yuxtaposición.

Loos resuelve este desplazamiento del eje mediante un recurso formal aplicado de manera análoga al porche de entrada en fachada y al muro que, en el interior, recoge el guardarropía y la escalera de acceso al salón principal. Una simple simetría sobre el eje vertical permite acceder a la vivienda y al salón mediante recursos casi idénticos, que guardan una precisa similitud en el detalle, pero que, a su vez, alteran la supuesta unidad compositiva del conjunto. Loos muestra de nuevo aquí la amplitud de mecanismos proyectuales y la aparente ausencia de prejuicios con la que acomete la obra arquitectónica, en busca del mejor resultado posible. Distribución, composición, materiales son en sus manos herramientas que el arquitecto debe utilizar desde su coherencia y sensibilidad individual para alcanzar el resultado final que le satisfaga a sí mismo y al cliente y, simultáneamente, se ajuste a los recursos técnicos y al contexto.

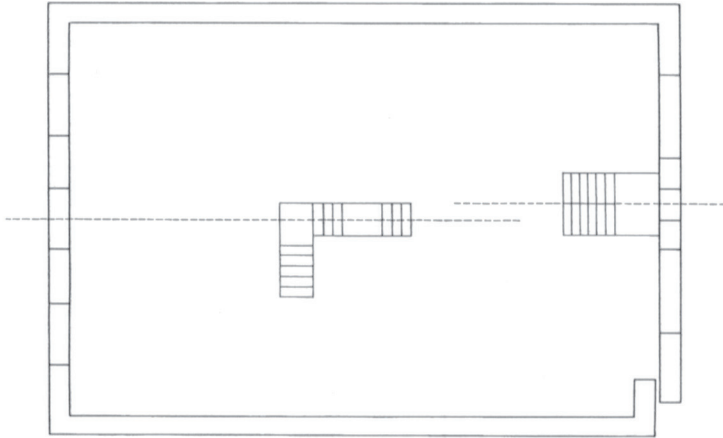
La alteración de la unidad del conjunto mediante la constante yuxtaposición de elementos de detalle se halla en cada uno de los espacios de la arquitectura de Loos, condensados en la villa Müller en los huecos de fachada, la yuxtaposición de esta sobre el prisma, el espacio de entrada y el acceso al salón. Otro ejemplo del mismo recurso se halla en el salón femenino. En un espacio de apenas quince metros cuadrados coinciden exigencias tan diversas como dos accesos y dos alturas libres para funciones distintas dentro del mismo salón, a lo que se añaden la necesidad de luz natural o el contacto visual con el salón principal. Todas estas exigencias se yuxtaponen en el diseño interior del arquitecto, armonizándose mediante la alteración constante de los ejes compositivos y la resolución precisa de cada una de los muros que forman el espacio. La búsqueda de integración de todos estos condicionantes queda reflejada en un croquis que detalla el boudoir de la vivienda, en el que se aprecian diversas propuestas de redistribución del espacio y de sus elementos, de la mano de Loos. Como sucede en el proyecto para la Casa Rufer, en la Casa Tzara o en la fachada de la propia Villa Müller, el trabajo del autor se basa en integrar mediante un lenguaje riguroso y preciso la complejidad de las exigencias a las que usuario, entorno y técnica someten al edificio.



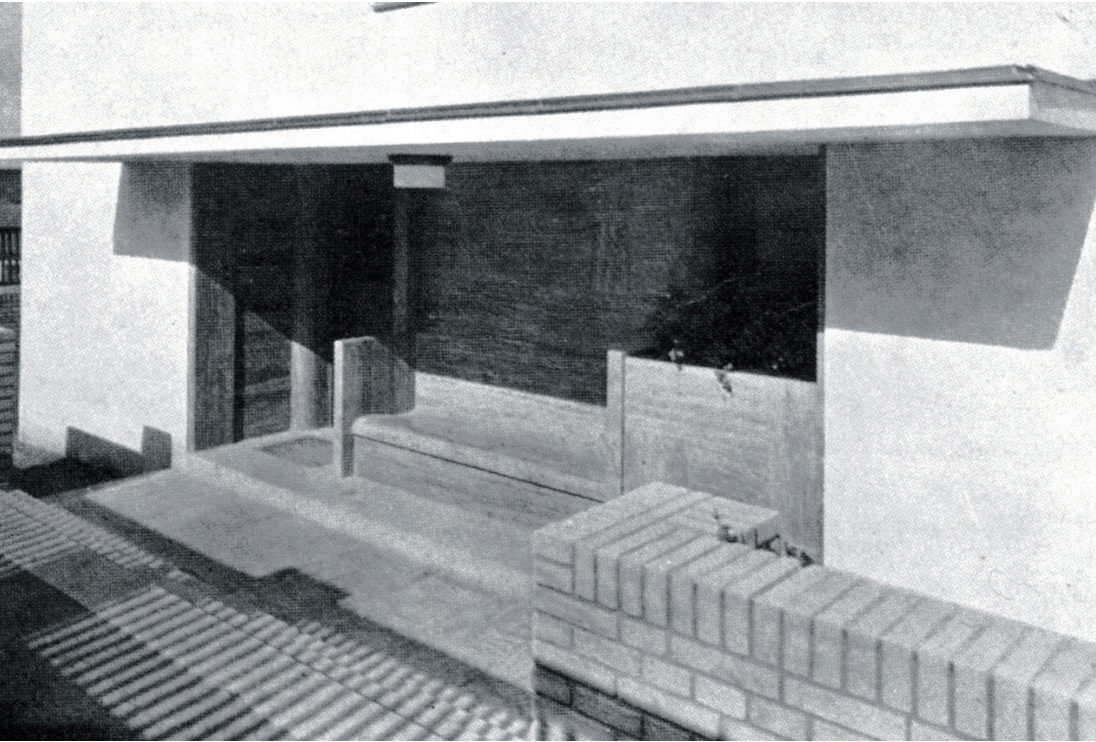
Fachada a la calle de la Villa Müller, 1930



Yuxtaposición en la esquina de la Villa Müller



Desplazamiento de los ejes en la Villa Müller, segúnL.Van Duzer



Entrada de la Villa Müller



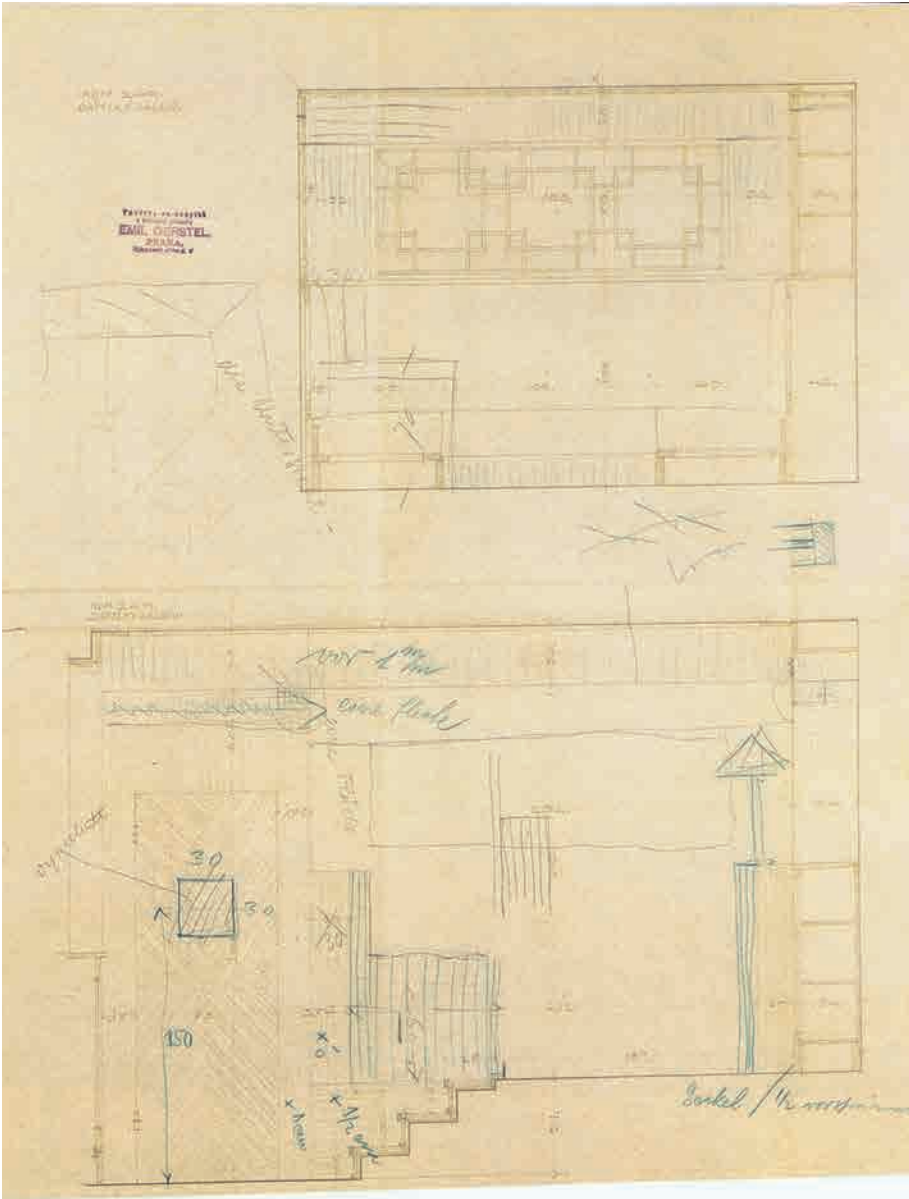
Vista del recibidor y escalera de acceso a la planta noble de la Villa Müller



Artículo sobre Adolf Loos en *L'Intransigeant*, 1930

Acogiéndose a la lectura integral de la obra de Loos que demuestra el análisis de Van Duzer y a la visión de concreción absoluta propuesta por Denti, se tiende un puente a la interpretación de la obra de Proust realizada por Poulet y Deleuze. La concepción de una modernidad integradora, en la que el mecanismo de acceso a la verdad no pasa por la distancia del mundo, sino por su concreción absoluta en busca de una unidad, se halla en la base de la propuesta literaria y artística del novelista. La integración incluye todos aquellos elementos que le permiten al sujeto recuperar una armonía no basada en el rechazo y la *tabula rasa*. En su obra, Proust convoca tanto sus recuerdos de infancia como el avión o el teléfono, tanto el arte como la música callejera, tanto la obra de Saint-Simon como el tintineo de una cucharilla. Como se ha demostrado, Loos desarrolla una creatividad análoga, en la que caben la construcción romana y las viejas casas vienesas, la metrópolis y el más preciso de los detalles interiores y, en definitiva, tanto el hombre de nervios modernos como el recuerdo como base del habitar.

La parábola del sepulcro en el escrito *Architektur* debe ser entendida como emblema de una interpretación global de la arquitectura y no como una excepción que confirma una regla que Loos jamás enunció.



Modificaciones a lápiz sobre plano del boudoir de la Villa Müller

Para él, la arquitectura será arte sólo en el monumento funerario o conmemorativo. Pero cuando la arquitectura es el receptáculo de la memoria, cuando se concibe como el fenómeno *artiste* condensado en el aforismo de *Das Andere* “vuestro hogar se hará con vosotros y vosotros con vuestro hogar”, es siempre un monumento conmemorativo de la vida de aquellos que la han construido, que la habitan o que, ocasionalmente como Gómez de la Serna o Robert Scheu,



Interior del Boudoir de la villa Müller

la visitan. Este mecanismo se da en el hogar, como recuerdo del pasado y rastro de la vida diaria; y en la ciudad, como historia y diversidad. Loos accede a la concreción a través de la integración de la complejidad del mundo, mediante la combinación, a través del proyecto y de la creencia en el sujeto creador, de la gran diversidad de exigencias que tiene un edificio a principios de s. XX. Es esta concreción integral convertida en algo más que una mera construcción la que Wittgenstein echaba en falta en 1940 al referirse a la casa para su hermana. **“Mi casa, para Gretl, es el producto de una decisiva agudeza auditiva, buenas maneras, la expresión de una gran comprensión (para una cultura, etc.). Pero falta la vida primigenia, la vida salvaje, que quisiera desfogarse.”**⁶²⁴ De la misma forma reconocía Tzara el hecho en su dedicatoria al sexagésimo aniversario de Loos por su apuesta por **“una perfección que no excluye los microbios e impurezas de la vida.”**

Conclusión *Inter se disputando*

La presente tesis ha tratado de demostrar la existencia de una percepción de la arquitectura en el cambio de s. XIX al s. XX no compositiva, sino narrativa. Esta percepción se tornó, ocasionalmente, en proposición, a la sombra de la cual se realizaron proyectos en los que la generación del edificio no se desarrollaba únicamente en función de aspectos como espacio, proporción, forma, plano o volumen. La historia, la narración vital y la relación sensible del habitante con su entorno eran mecanismos tanto o más importantes que los técnicos y compositivos. En esta concepción de la arquitectura, desarrollada en gran medida por la influencia de la potente literatura de la época, se ha identificado no una voluntad de abstracción y pureza, sino una búsqueda de unidad a través de la concreción integrada de la complejidad del mundo. El discurso interpretativo de la arquitectura moderna ha velado en cierta medida una lectura de la arquitectura de principios de s. XX que no renegaba de los recursos histórico-literarios, como tantos manifiestos de las vanguardias artísticas y arquitectónicas, ni se basaba únicamente en aspectos constructivos o formales.

A modo de ejemplo de la diversidad de concepción entre la arquitectura compositiva y la narrativa, se analizan a continuación dos artículos contemporáneos sobre la villa Müller aparecidos en el periódico *Prager Tagblatt*. El primero, de 22 de febrero de 1930, lo escribe Willy Hoffmann, de quien no se ha podido hallar ningún dato relevante en ninguna publicación.

El segundo, aparecido casi un año después, es de Robert Scheu, escritor austríaco amigo personal de Loos. Hermano de Gustav Scheu, para quien el arquitecto construyó una casa en Viena en 1912,⁶²⁵ Robert Scheu escribió en diversas ocasiones en *Die Fackel*, de entre las cuales destaca un acalorado artículo de 1909 defendiendo la figura de Loos,⁶²⁶ y le dedicó uno de los escritos más extensos del libreto para el sexagésimo aniversario del arquitecto.⁶²⁷ En ellos, se habla de un Loos con encanto, cordial y severo hasta la crueldad, tan serio como divertido. Scheu se declara en deuda con todo lo que ha aprendido de él en los años en que lo ha frecuentado.

Ambos textos describen de forma breve la nueva vivienda al modo de nota de actualidad para uno de los principales periódicos de la capital checa. Sin embargo, tras la introducción geográfica que ambos comparten, lo que debía ser una mera descripción adopta líneas absolutamente opuestas. Bajo el título de “Ein villa von Adolf Loos”, el texto de Hoffmann se estructura en cuatro partes de similar extensión, en las que se describen el entorno y el aspecto exterior y la distribución interior de la vivienda. En su descripción del exterior del edificio, el analista asimila de forma inmediata la obra al “aspecto de una casa en el último estilo”. A partir de aquí, la descripción abunda en “el cubo

625 Rukschcio, *La vie*, p. 493-6.

626 Ibid., p. 30 y 49.

627 Loos, *Zum 60*.

blanco liso”, “las ventanas desarrollándose en horizontal”, “la cubierta ajardinada” y “los balcones angulares”, que evidencian una mirada del conjunto del edificio filtrada por los elementos esenciales de lo que vendría a llamarse estilo internacional. Mediante esta clasificación del edificio en el “nuevo estilo”, para Hoffmann son incomprensibles las reticencias de los comités municipales que supuestamente rechazaron diez veces el proyecto. La poética combatiente de la arquitectura moderna se exalta en el artículo, con el choque de dimensiones épicas con la cultura tradicional. Van Duzer, sin embargo, aclara que el proyecto fue rechazado sólo en dos ocasiones, motivadas por un exceso de celo por la edificabilidad por parte del promotor, y que, al parecer, el propio Frantisek Müller acabó resolviendo el expediente en la tercera presentación mediante el uso de influencias.⁶²⁸

La facilidad con la que el autor ha podido encajar la obra de Loos, reconociendo de forma clara alguno de los cinco puntos esenciales de la arquitectura moderna propuestos por Le Corbusier tres años antes, se quiebra al iniciar el análisis interior. Aquí, afirma Hoffmann, el edificio rompe “*el modelo habitual de la vivienda privada*”, desarrollándose en una “*sorprendentemente armoniosa secuencia de habitaciones de distinto tamaño de varias alturas*”. En el momento de acometer el interior del edificio, el crítico no puede servirse de una estructura de análisis tan clara como la que le permitía el exterior. El propio autor admite que el interior ha roto el esquema interpretativo de partida, según el cual esperaba hallarse con “dos unidades independientes en dos niveles diferentes”. Pero una vez alterado el esquema interpretativo, la descripción del interior del edificio corre a cargo de la capacidad analítica del propio Hoffmann. Sin embargo, en el último pasaje del texto dedicado por completo al interior de la Villa Müller, el autor trata de aplicar la misma claridad formal con la que describió el exterior. Opta ahora por una lectura compositiva y espacial del interior, recurriendo a medidas concretas de las salas y desarrollando una descripción aparentemente precisa de cada una de las estancias y las relaciones entre ellas. El fragmento merece ser transcrito íntegramente:

Uno entra a través de un corto pasaje al hall de planta baja con un guardarropía. Una corta y sinuosa escalera continua, revelando de repente una vista directa sobre la sala de estar de 36 x 18 pies, 13 pies de altura, con una pared disuelta en tres pilares, a través de dos de los cuales uno entra. Tras ellos, ocho peldaños llevan al comedor, igualmente visibles y separados por un muro de la sala de estar. En este nivel están también la cocina, despensa y fregadero, todos accesibles desde una escalera auxiliar. Tras la pared del comedor, que tiene una ventana, la escalera sube ocho peldaños más hasta un rellano desde el cual se accede al salón de la señora de la casa y a la biblioteca (del dueño). La primera está en realidad en un nivel sensiblemente inferior, por lo que unos peldaños son necesarios para resolver la diferencia en el interior de la habitación. Una escalera distinta lleva de nuevo a la sala de estar desde el salón de la señora. Los tan distintos niveles hacen necesario que, quienquiera que desee ir del comedor al estudio por ejemplo, deba bajar dos peldaños a un rellano, subir otros ocho más, y descender otros cuatro peldaños de nuevo hasta la habitación.

La complejidad de la descripción, seguida casi por completo por Künstler y Gravagnuolo en su análisis de la Villa Müller, es consecuencia directa de la rigidez de un filtro interpretativo basado en aspectos compositivos y formales. La dificultad en la comprensión del texto y, en definitiva, en figurarse mentalmente el espacio que el mismo describe, parecen fruto del contraste entre amplitud de herramientas y referentes utilizados por Loos en el desarrollo del proyecto y la restricción de las utilizadas por Hoffmann para realizar su análisis de la obra acabada.

El texto de Scheu, titulado “Kennst du das Haus?”, es de una extensión igual a la de Hoffmann y se estructura de forma idéntica: emplazamiento de la obra, descripción exterior, descripción interior y valoración de la importancia del edificio como obra arquitectónica. Sin embargo, su contenido es profundamente distinto. Scheu dedica apenas una frase al entono y a las “*distintas ventanas repartidas sin orden*” de la fachada, para introducirse inmediatamente en un interior en el cual “*empieza la experiencia espacial*”. Hallándose con la misma imposibilidad que Hoffmann de resumir compositivamente el interior del edificio, Scheu se deja llevar por una narración basada en un recorrido intuitivo por la vivienda. A partir del vestíbulo de entrada, el texto de Scheu desarrolla un *crescendo* en el que la descripción del edificio va transformándose paulatinamente de lo formal a lo sensible. El recurso a personificaciones –*una chimenea nos llama*-, metáforas –*manada de sillones*-, o descripciones ampulosas –*peces de adorno que flotan en equilibrio, tras los cristales empotrados en el muro de mármol para hablar de, cómo no, un acuario*- no hacen más que tratar de transmitir un espacio que, como afirmaba Goethe “*es igualmente perceptible con los ojos cerrados*”. El propio autor reconoce la dificultad de “*plasmar estas tres dimensiones en palabras*” y por ello utiliza comparaciones que sin duda remiten a los temas constantes en la percepción espacial del cambio de siglo. Así, aparecen *estancias encajadas las unas a las otras siguiendo el ejemplo de una cantinela*, remitiendo a la capacidad evocadora del canto como en E.T.A. Hoffmann, Kraus o Proust. Se menciona una distribución asimilable a la *cáscara del caracol en su disposición en espiral*, dato que se vincula con la atracción por los caracoles y las conchas propia de la literatura y el arte francés del s. XVIII, atracción que fue recuperada en la Francia de finales de s. XIX por los Goncourt, Huysmans y tantos otros escritores y artistas.

La segunda parte del texto recoge por completo el en el que acaba la introducción, abandonando toda voluntad de descripción formal. Scheu reconoce que “*es difícil decir cómo hemos llegado a la sala de estar*”, en una desorientación propia de una arquitectura no basada en la distribución espacial, como le sucedía al protagonista de *Das Märchen der 672. Nacht* de Hofmannsthal, que se perdía distraído por “*una nostalgia de niño*”.⁶²⁹ Los recursos literarios son aquí constantes, y el autor, más que describir el espacio, lo relata. Las estancias, los materiales y los habitantes se convocan por igual en una narración equiparable en la agilidad de

las referencias a la de Stevenson en su descripción de *The Ideal House*. Así, balcones como en los *viejos libros de cuentos*, dormitorios alegres o cabezas rubias sumergidas en sus juegos llevan al lector hasta la amplia azotea, de la cual no se ha tenido noticia hasta ahora. Desde la extensa cubierta del edificio, y tras haber recorrido por completo la vivienda, **la catedral de St. Guy que nos saluda como una sombra china**. Se combinan aquí dos nuevas referencias literarias propias del cambio de siglo. Por un lado, la personificación de la catedral de Praga se equipara a la catedral de Florencia de **“expresiones apasionadas y originales”** descrita por Viollet-le-Duc o a los campanarios danzantes de Proust. Por otro lado, la descripción de la catedral se precisa con un símil que revela evidentes influencias orientales y que recupera el tono fantástico y de ensoñación de todo el texto.

Pero lo cierto es que no se percibe ningún desajuste entre el texto de Scheu y el edificio que describe. No existen bucles ni antítesis como las que revelaba Hoffmann en su descripción casi notarial, que manifestaba la incapacidad de transmitir en un discurso coherente la obra arquitectónica. Paradójicamente, uno se pierde en la lectura del texto de Hoffmann, tan objetiva y precisa, mientras que en el texto de Scheu la narración fluye de la misma forma en que, así lo entiende el lector, fluye el espacio en el edificio de Loos. No se descubre ninguna grieta, ángulo y desencaje entre el objeto definido y su descripción literaria. El primero parece apelar a aquella **“objetividad de la certeza”** que Aragon oponía a la **“realidad de la certeza”** que pretendía hallar en su libro.⁶³⁰ El texto de Scheu parece desarrollarse mediante las mismas herramientas con las que lo hace el edificio, y se intuye una unidad entre la creación del autor, la percepción del visitante y la vida del habitante.

Curiosamente, ambos textos acaban tratando el tema de la relación entre el arquitecto, el edificio y el cliente, que es fundamental en la arquitectura y la literatura del cambio de siglo. Incluso el escrito de Hoffmann reconoce al final la **“potente fuerza personal”** que ha generado un espacio que es **“sin duda un logro”**. Y que sólo un **“uso prolongado”** de la misma revelará si el edificio responde a las necesidades vitales del propietario. Apelando al término “uso”, propio de la visión funcionalista tan a menudo vinculada a la interpretación compositiva de la arquitectura, el crítico convierte a los futuros habitantes en usuarios en el sentido más fisiológico y pragmático del término. Esta conversión le lleva, de una manera evidente, a dudar de la eficiencia con la que un edificio tan “de autor” se relacionará con el cliente y los futuros habitantes.

Scheu no necesita recurrir al futuro uso de la vivienda para verificar que esta relación será perfecta. La interpretación del edificio que desvela al final del texto ya intuye la calidad del resultado - **¿Habitat puede ser una ocupación vital? ¿Y quién es digno de una mansión tan noble en la cual un**

poeta y un pensador pueden entretener a una corte? Evidentemente, así es como acabará sucediendo, pues, mediante la intensa y fructífera relación entre señor de la casa y arquitecto, se ha consumado un “acto cultural”, hecho que fue también apreciado años después por el propio Künstler al hablar de **“tailor-made requirements”**.⁶³¹ No se trata del uso futuro que necesita Hoffmann para certificar la calidad de la vivienda, sino de una percepción de la arquitectura dinámica y abierta, que, a través de la narración aplicada a todo elemento, permite que el edificio cambie desde el momento de su concepción hasta la ocupación del último de sus habitantes. Scheu acaba su texto sirviendo al lector **“una creación de Loos que justifica todo aquello que nosotros, sus amigos, hemos escrito sobre él”**. Scheu, quien dijo de Loos que construía con la boca, se alía por completo con el arquitecto, el edificio y el cliente, alianza que queda certificada por la certeza de la realidad que transmite su artículo de matriz narrativa. En esta conclusión se intuye algo que se ha querido apuntar más arriba: la unidad que subyace en la obra de Loos más allá de las paradojas que sus textos revelan en superficie. Se trata de una unidad entre “ocupación vital”, “arquitectura”, “escritos”, “tailor-made requirements” y todos aquellos términos que a lo largo de la tesis se han ido apuntando como básicos para la comprensión de la arquitectura del cambio de s. XIX a s. XX. Por ello, el texto de Hoffmann, que aplica sobre el edificio un enfoque de raíz plenamente espacial y compositiva, contrasta por completo con el edificio a medida que avanza la descripción, mientras que el de Scheu, menos preciso en su descripción formal pero más sensible a la percepción del visitante, se vincula por completo con la villa, al tiempo que evidencia su calidad y trascendencia arquitectónicas.

Como se ha explicado en la presente tesis, durante el s. XIX, la creación, la percepción y las vivencias relacionadas con la arquitectura están en gran medida mediatizadas por la visión literaria del espacio y de la historia. En lo que puede interpretarse como un proceso evolutivo, en los dos primeros tercios de s. XIX existe una identificación del sujeto con el entorno construido, que se convierte posteriormente en una creencia en que la literatura y la arquitectura serían dos medios para afianzar la relación del sujeto con su entorno. La asunción de la capacidad del individuo de identificarse y comprender el entorno gracias a la narración se desarrolla en paralelo al paulatino abandono del recurso literario al “otro”. Los textos de este periodo, en consecuencia, evidencian como una arquitectura en estrecha relación con el individuo deja de estar relegada a un personaje extravagante que el narrador observa con distancia, en Hoffmann, Poe o Brontë, para convertirse en el protagonista absoluto de la apropiación del espacio. El reconocimiento del escritor y el lector con este protagonista comporta la plena culminación de este proceso, en especial en la obra de Baudelaire.

A partir del último tercio de s. XIX pueden identificarse numerosos ejemplos –Maupassant, Pater, Wilde, Stevenson– en los que el escritor

trata de transformar la relación del individuo con su entorno a través de la narración y la arquitectura. Aquí el sujeto no es pasivo ante este posible vínculo, como podría deducirse del simple acto de la lectura histórica del mundo, sino que actúa de forma decidida a través de la confianza en la escritura y la creatividad. Esta creatividad *artista*, identificada en la persona del capitán Nemo en Verne, es canonizada como escritura por los Goncourt, que la entenderán como la herramienta básica de su creación. El espacio resultante de esta concepción de la creatividad no es simplemente el de la acumulación o la exposición, sino el de la creencia absoluta en la capacidad creativa como transformadora del mundo.

Esta conciencia de una creatividad individual como herramienta básica se vincula con lo que Sennet llama inmanencia secular del s. XIX. En la cultura francesa de finales de s. XIX puede observarse esta creencia en el hecho creativo como un proceso individual, frente al cual las masas se muestran expectantes, como en los casos de Paganini o Offenbach. La creatividad individual, en consecuencia, será concebida por diversos escritores –Huysmans, Lorrain, Rodenbach, Barrés– como la base del hecho creativo y del proyecto, especialmente en la relación con el entorno y la configuración del espacio. Lejos de ser un proceso creativo arbitrario y espontáneo, esta creatividad individual se desarrolla en un equilibrio constante con la verdad, con el rigor y con la historia en autores como Semper, Voysey, Loos o Kraus. El recurso a la verdad y la historia no debe entenderse como una búsqueda directamente relacionada con la realidad objetiva, sino que deviene de una tensión constante que aspira a alcanzar una certeza generada mediante la narración y la ficción. A su vez, la ficción generada a través de estos mecanismos no debe ser entendida como evasión, sino como clarificación profunda de verdades esenciales ligadas al mundo, que la arbitrariedad de lo cotidiano y lo objetivo puede llegar a velar.

Es en este sentido en que toma fuerza la idea de individualidad en una creación a contrapelo de las modas, en la que toda acción humana debe ser armoniosa con el entorno y llevar a una forma precisa, coherente y, en consecuencia, bella. Este es el principio que desarrolla cierta literatura de inspiración natural –Hölderlin, Thoreau, Maeterlink, Aragon– en que se reconoce en la figura del campesino al individuo en plena armonía con el mundo. A partir de esta concepción de la creatividad, en Voysey, Loos o Proust, términos como modales, gesto o estilo devienen elementos esenciales en la concepción de una relación con el mundo no anclada en el rastro, la nostalgia y la memoria, sino reforzada por ellas para desarrollarse con un claro rigor proyectual.

Como resultado de todo este proceso, al final de la tesis se desarrolla la idea de un proyecto moderno opuesto al proyecto mallarmeano del cual devendrían gran parte de los movimientos de vanguardia del

s. XX, basado en la distancia con la actualidad. Este otro proyecto moderno – en algunas de las obras de Hofmannsthal, Rilke, Trakl o Kraus– estaría basado en la concreción absoluta, en la inclusión de la complejidad de todos los fenómenos contemporáneos, en la asunción de la diversidad e imprecisión del mundo. Sobre este fondo denso y profundo se construyen las obras de Proust y Loos, en una tensión constante con el pasado, el individuo y el propio hecho creativo, sobre la cual surgen objetos no adulterados ni caducos, sino llenos de rigor y vigor. El conflicto de ambos autores alrededor de temas como memoria, sujeto y lenguaje se desarrolla alrededor de la confianza en el concepto de estilo como base del proyecto moderno. Escritura y arquitectura serían así dos medios de integración de la complejidad y de resolución de una realidad concreta y precisa.

Todo ello comporta la asunción de la existencia de la llamada “arquitectura narrativa” frente a una arquitectura compositiva que es a la vez anti-histórica y anti-literaria. Una arquitectura narrativa interpretada no sólo como disposición espacial de sus elementos, sino como expresión de una memoria, de una relación con el entorno y de un rastro. Este rastro humano, pasado o futuro, sería aquel que trata de incluir en la obra construida tanto al arquitecto, como a los habitantes o a cualquier otro individuo que con ella se relacione.

El concepto narrativo de la arquitectura es en esencia, como apunta Ginzburg, la concepción misma de la muerte. Sin embargo, no se considera que esta arquitectura sea fruto de un “muerto en vida”, sino de aquel sujeto creador que detecta lo trascendental de los gestos y elementos cotidianos, y trata de transformarlos, para así convertir la vida en símbolo y, finalmente, en obra de arte. La arquitectura, como cáliz de toda esta complejidad, organizada a través del estilo del sujeto creativo, se convertiría, así, en arte. Esta capacidad creativa deriva en gran medida de la potencia de la literatura decimonónica, era aplicada sobre la obra por el autor, y volvía a revelarse ante el habitante, el lector o el observador a través de los mecanismos propios del pacto ficcional –hecho que se evidencia en la distinta interpretación de la Villa Müller por Hoffmann y Scheu.

Remitiendo a la metáfora de Ginzburg de la narración como el “volver del otro lado”, Angel González afirma que Malévich “*regresa del otro lado [y] sólo dice: nada.*” *Pero Malévich dice y propone una nada “realizada; llegada del otro lado, presente; abundante.”*⁶³² En este mismo sentido, la lectura atenta de la obra de Proust permite apuntar que, en Loos, la eliminación del ornamento se trataría solo de una ocasión. Que, como el propio arquitecto afirmó, su proyecto estaba basado en un modo de ser y un estilo coherentes con su contemporaneidad. El silogismo que ha llevado a cierta literatura crítica a interpretar la ausencia de ornamento como abstracción formal no siempre se cumple. La obra de Loos es un claro ejemplo de que la ausencia de ornamento no significa ruptura con la tradición,

ni con el entorno, ni con el rastro del sujeto. Y, en consecuencia, que sus formas, tanto interiores como exteriores, no responden a una voluntad de abstracción en cuanto que liberación de la relación con el mundo, sino a una densidad de factores que el arquitecto domina y construye con precisión.

Una Villa de Adolf Loos

Hoffmann, Willy

“Eine Villa von Adolf Loos” en *Prager Tagblatt*, n. 46, 22 de Febrer de 1930. Folio A14, Loosarchiv, Albertina.⁶³²

Cerca de la Iglesia de San Norberto en Brevnov la villa del Ingeniero Müller está cercana a acabarse, convirtiéndose con seguridad en uno de los más extraordinarios edificios de Praga. Adolf Loos lo ha construido. Exteriormente el habitual aspecto de una casa en el último estilo, un cubo blanco y liso con ventanas profundamente inscritas desarrollándose en horizontal, del tipo que ha sido utilizado actualmente por centenares en formas más o menos puras con más o menos buenas proporciones en las afueras de casi todas las ciudades de Europa. La cubierta ajardinada, los balcones angulares con parapetos de obra y la estrecha cornisa principal se han convertido en lugares comunes; un edificio de este tipo resulta ya tan familiar que parece ilógico que diez comités de planeamiento rechazaran el diseño, ostensiblemente falto de consideración con las casas vecinas que eran muy mediocres, y sólo en el decimoprimer intento, tras muchas comparecencias y apelaciones, recibió el permiso oficial.

Nada en el exterior de esta última villa de Adolf Loos traiciona el verdadero principio de creación innovador que ésta encierra, completamente alejado de las concepciones habituales del espacio habitable al alcance de todos y de la forma en que debería distribuirse. El modelo habitual de la vivienda privada – salas de estar en el piso inferior, dormitorios en el superior, ambos conectados por una escalera, i. e. dos unidades independientes en dos niveles diferentes- ha cambiado a favor de una convincente y sorprendentemente armoniosa secuencia de habitaciones de distinto tamaño de varias alturas que conducen en una ascensión gradual desde la entrada hasta la primera planta y, por consiguiente, fundiéndose en una extraña unidad.

Uno entra a través de un corto pasaje al hall de planta baja con un guardarropía. Una corta y sinuosa escalera continua, revelando de repente una vista directa sobre la sala de estar de 36 x 18 pies, 13 pies de altura, con una pared disuelta en tres pilares, a través de dos de los cuales uno entra. Tras ellos, ocho peldaños llevan al comedor, igualmente visibles y separadas por un muro de la sala de estar. En este nivel están también la cocina, despensa y fregadero, todos accesibles desde una escalera auxiliar. Tras la pared del comedor, que tiene una ventana, la escalera sube ocho peldaños más hasta un rellano desde el cual se accede al salón de la señora de la casa y a la biblioteca (del dueño). La primera está en realidad en un nivel sensiblemente inferior,

632 En Künstler, Loos, pp. 151-154.

por lo que unos peldaños son necesarios para resolver la diferencia en el interior de la habitación. Una escalera distinta lleva de nuevo a la sala de estar desde el salón de la señora. Los tan distintos niveles hacen necesario para que, quienquiera que desee ir del comedor al estudio por ejemplo, deba bajar dos peldaños a un rellano, subir otros ocho más, y descender otros cuatro peldaños de nuevo hasta la habitación. Esto puede parecer absurdo, pero ha sido hecho con tal sensibilidad por el efecto espacial, con tal supremo dominio en la creación de perspectivas, que lo que de otra forma podría parecer ridículo, impone el reflejo de una potente fuerza personal. El espacio creado es sin duda un logro. Lo bueno que este sea, lo sensible que sea a las necesidades vitales sólo el propietario será capaz de decirlo tras un uso prolongado; el provecho con que se ha resuelto la parcela en pendiente ha sido también de un éxito poco habitual.

¿Conoce usted esta casa?

Scheu, Robert

« ¿Kennst du das Haus? » en *Prager Tagblatt*, Enero de 1931.⁶³³

En la carretera tras Bubenitsch, el barrio residencial de Praga, hay una mansión lujosa. Las distintas ventanas repartidas sin orden parecen más pequeñas de lo que son en realidad. Ante la entrada, somos acogidos por un halo de bienestar. En la piedra amarilla moteada, hay una suerte de *loggia* a nivel del suelo. Algunos peldaños y nos hallamos en una antecámara con el guardarropía, y empieza la experiencia espacial. Los pilares cuadrados de un blanco de nieve soportan un techo cuyo azul profundo rivaliza con el cielo de la noche veneciana. Los radiadores son aparentes. Es en esto en que uno reconoce a Loos. Aún unos peldaños en un estrecho pasillo – que no tiene nada que ver con una caja de escalera – y somos sorprendidos por una sala majestuosa, una sala sin puertas, cuya calma impresionante nos deja unos instantes boquiabiertos. El *hall* o estar, en todo caso el gran salón, no tiene más que tres muros, de lo que no nos damos cuenta tras pasados unos instantes. El cuarto muro es reemplazado por pilares cuadrados en mármol y cortes en forma de balcón a través de los cuales se ven los niveles superiores. El *hall*, cuyas tres grandes ventanas se abren sobre el paisaje grandioso, es a pesar de su estilo imponente un lugar íntimo y confortable que parece aureolado de amistad y comodidad. Un imponente sofá afelpado con color de pensamiento (ú) ocupa una de los muros como moldeado. Del otro lado, donde nos llama la chimenea, se halla una manada de sillones que uno se imagina poblados de hombres y mujeres habituados al poder. ¡Qué sociedad! Pero soñamos. Estamos totalmente solos. Con los peces de adorno que flotan en equilibrio, tras los cristales empujados en el muro de mármol. Detengámonos aquí. Goethe afirma que una estancia plástica es igualmente perceptible con los ojos cerrados. Unos peldaños de blanco de nieve cortan la sala en altura. No hay en efecto una caja de escalera devoradora de espacio, ni un verdadero piso, sino solamente estancias encajadas las unas con las otras siguiendo el ejemplo de la cantinela sin fin o la cáscara del caracol con su disposición en espiral. Es difícil plasmar estas tres dimensiones en palabras.

Es difícil decir cómo hemos llegado a la sala de estar. Por una portezuela. Se inserta en el *hall* como un nido de golondrinas por el que uno puede mirar los cristales y observar los invitados sin ser visto. Hay balcones de este tipo en los viejos libros de cuentos. La estancia, un *scherzo* de limonero, en cubos de madera clara veteada, vibra de alegría. El pequeño grupo se abisma sobre el oro de esta claridad, gozando en silencio del ambiente. Una majestuosa montaña de cristal, dos veces más alta que una cabeza, iluminada eléctricamente desde

el interior simboliza la fórmula: la naturaleza dominada por la cultura. El *fumoir* brilla todavía de la laca fresca de la caoba rojo oscuro. El dormitorio, alegre, amplio, con tapices claros linda con el baño de alicatado blanco. En la habitación infantil, donde unos armarios color aciano se destacan sobre el fondo amarillo de diligencia, cruzamos un grupo de cabezas rubias sumergidas en sus juegos. Un dormitorio de invitados, después una especie de gabinete secreto con un mapa decorando el muro, una cocina equipada de todas las novedades, un dormitorio de servicio – cada uno con su propio ambiente, una pequeña joya de confort. Desde la amplia azotea por la que podría campar todo un equipo deportivo, vistas sobre la Praga de la Edad Media, sumergida en la bruma, con la catedral de St. Guy que nos saluda como una sombra china. Pero para ello haría falta haberlo habitado una semana, sin saber cómo domesticar tanto lujo y lo que éste hace de vos. ¿Habitar puede ser una ocupación vital? ¿Y quién es digno de una mansión tan noble en la cual un poeta y un pensador pueden entretener a una corte? El señor de la casa, él mismo arquitecto, ha permitido a Adolf Loos realizar esta creación y consumir así un acto cultural. La joven y encantadora señora de la casa aparece y nos muestra el libro de oro en el cual no hay más que algunos nombres, pero nombres mundialmente conocidos. He aquí pues una creación de Loos que justifica todo aquello que nosotros, sus amigos, hemos escrito sobre él.

9	Nabokov, <i>Lectures</i> , p. 187.
9	Jouve, <i>Obsessions</i> , p. 83.
22	Novati, <i>Le voyage</i> , p. 98
23	Nizet, <i>Voyage</i> , p. 44
25	Scinkel, <i>Viaggio</i> , pp. 132-133
27	Novati, <i>Le voyage</i> , p. 115
34	Hoffmann, <i>Les contes</i> , pp. 1 y 4
50	Silverman, <i>Art Nouveau</i> , p. 21
53-54	Goncourt, [Maison], pp. 7-11
56	Mathieu, <i>Musée</i> , p. 26
56	Mathieu, <i>Musée</i> , p. 80
62	Fotos del autor
76	Mohr, <i>Best Works</i> , p. 34
77	Mohr, <i>Best Works</i> , p. 35
86	Rodenbach, <i>Bruges</i> , frontispicio
88	Rodenbach, <i>Bruges</i> , pp. 55 y 83.
97	Sollers, <i>L'oeil</i> , p. 42
98	Kulka, <i>Loos</i> , il. 222
99	Rukschcio, <i>La vie</i> , p. 81
140	Rukschcio, <i>La vie</i> , p. 81
140	Rukschcio, <i>La vie</i> , p. 81
148	Hitchmough, <i>Voysey</i> , p. 79
149	Durant, <i>Voysey</i> , p. 35
154	Hitchmough, <i>Voysey</i> , p. 88
155	Czech, <i>Looshaus</i> , p. 56
156	Czech, <i>Looshaus</i> , p.43
156	Zednicek, <i>Loos</i> , p. 52

156	Denti, <i>Loos</i> , 123	220	Van Duzer, <i>Villa Müller</i> , p. 65
160	Denti, <i>Loos</i> , 123	222	Kulka, <i>Loos</i> , il. 264
194	Cacciari, <i>Angelo</i> , p. 33	223	Zednicek, <i>Loos</i> , p. 163
195	Kulka, <i>Loos</i> , il. 124	223	Van Duzer, <i>Villa Müller</i> , p. 49
197	Kulka, <i>Loos</i> , il. 126	224	Kulka, <i>Loos</i> , il.264
197	Rukschcio, <i>La vie</i> , p. 558	224	Van Duzer, <i>Villa Müller</i> , p. 62-3
197	Münz, <i>Loos</i> , p. 142	225	H. M., <i>L'intransigent</i> , p. 2
197	Zednicek, <i>Loos</i> , p. 142	226	Zednicek, <i>Loos</i> , p. 177
198	Zednicek, <i>Loos</i> , p. 146	227	Zednicek, <i>Loos</i> , p. 176
199	Rukschcio, <i>La vie</i> , p. 272		
200	Rukschcio, <i>La vie</i> , p. 275		
200	Safran, <i>Loos</i> , p. 61		
204	Rukschcio, <i>La vie</i> , p. 590		
204	Zednicek, <i>Loos</i> , p. 150		
205	Kulka, <i>Loos</i> , il. 204-11		
206	Kulka, <i>Loos</i> , il. 213		
206	Kulka, <i>Loos</i> , il. 214		
207	Kulka, <i>Loos</i> , il. 215		
207	Fraziano, <i>La casa</i> , p. 78		
208	Kulka, <i>Loos</i> , il. 212		
209	Kulka, <i>Loos</i> , il. 203		
212	Zednicek, <i>Loos</i> , p. 150		
213	Galloti, <i>La nouvelle</i> , p. 41		
214	Baronet, <i>Les parisiens</i> , p. 15		
215	Van Duzer, <i>Villa Müller</i> , p. 25		
216	Van Duzer, <i>Villa Müller</i> , p. 27		
216	Zednicek, <i>Loos</i> , p. 164		
219	Van Duzer, <i>Villa Müller</i> , p. 48		

Bibliografía

Bibliografía fundamental

APULEYO. *El asno de oro*. Madrid: Cátedra, 2003

ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 2004

BARRÈS, Maurice. *Du sang, du volupté et de la mort*. Paris: Émile-Paul, 1910

BASTIDE, Jean-François de. *La Petite Maison*. Paris: Payot&Rivages, 2008

BATAILLE, Georges. "Architecture", *Documents*, nº 2, mayo 1929, p. 117. En línea, disponible en <http://gallica.bnf.fr> [consulta 23.IX.2007]

BATAILLE, Georges. "Espace", *Documents*, nº 2, mayo 1929, p. 117. En línea, disponible en <http://gallica.bnf.fr> [consulta 23.IX.2007]

BAUDELAIRE, Charles. *Edgar Allan Poe*. Barcelona: Fontamara, 1981

BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*. Paris: Gallimard, 1992 (BAUDELAIRE, Charles. *Pequeños poemas en prosa*. Madrid: Espasa Calpe, 2001)

BRONTË, Emily. *Cumbres borrascosas*. Madrid: Cátedra, 2000

BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Murcia: Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985

CHATEAUBRIAND, François-René. *Voyage en Italie*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts, 1995

ELIOT, George. *El molino del Floss*. Barcelona: Random House Mondadori, 2004

FLAUBERT, Gustave. *Tres cuentos*. Madrid: Alianza, 1998

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*. Paris: L'Aventurine, 2000

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Gallimard, 2001

FORSTER, Edward Morgan. *La mansión*. Barcelona: Planeta, 1977

GAUDÍ, Antoni. *Escritos y Documentos* (Edición de Laura Mercader). Barcelona: El Acanalado, 2002

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Werther*. Barcelona: Salvat, 1982

GOETHE, Johann Wolfgang von. *El viatge a Itàlia*. Barcelona: Columna, 1997

GONCOURT, Edmond ; LOCHARD, Fernand. *[Maison d'Edmond de Goncourt à Auteuil] / fotogr. et gravures représentant l'intérieur des appartements avec légendes manuscrites par Edmond de Goncourt*. París : [s.n.], 1883. En línea, disponible en: <http://gallica.bnf.fr> [consulta: 14.IV.2010]

GONCOURT, Edmond & Jules de. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Paris: R. Laffont, 1989

GONCOURT, Edmond de. *La maison d'un artiste* (2 vols.). Dijon: L'echelle du Jacob, 2003

HOFFMANN, E. T. A. *Contes nocturnes d'Hoffmann*. Paris: Mosizot, 1862. En línea, disponible en: <http://gallica.bnf.fr> [consulta: 11.IV.2010]

HOFFMANN, E. T. A. *Cuentos fantásticos*. Barcelona: Seix Barral, 1969

HOFFMANN, E. T. A. *Cuentos* (2). Madrid: Alianza, 1986

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *El libro de los amigos*. Relatos. Madrid: Cátedra, 1991

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Carta de Lord Chandos y otros textos en prosa*. Barcelona: Alba, 2001

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Andreas*. Castellón: Ellgo, 2005

HÖLDERLIN, Friederich. *Hiperió*. Barcelona: Columna, 1993

HUGO, Victor. *Nôtre-Dame de Paris*. Madrid: Alianza, 1990

HUME, David. *La norma del gusto y otros ensayos*. Barcelona: Península, 1989

HUYSMANS, Joris-Karl. *La cathédrale*. Saint-Cyr-sur-Loire: Piro, 1986

HUYSMANS, Joris-Karl. *Croquis parisiens*. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1994

HUYSMANS, Joris-Karl. *Paris*. Paris: L'Herne, 1994

HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-bas*. Paris: Gallimard, 2002

HUYSMANS, Joris-Karl. *El arte moderno / Algunos*. Madrid: Tecnos / Alianza, 2002

HUYSMANS, Joris-Karl. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2012

KAFKA, Franz. *Cuentos completos*. Madrid: Valdemar, 2007

KRAUS, Karl. *Escritos (Para Die Fackel)*. Madrid: Visor, 1990

KRAUS, Karl. *Los últimos días de la humanidad*. Barcelona: Tusquets, 1991

KRAUS, Karl. *Dichos y contradichos*. Barcelona: Minúscula, 2003

KRAUS, Karl. *“La antorcha”*. Barcelona: El Acantilado, 2011

LESSING, Gothold Ephraim. *Laocoonte*. Madrid: Tecnos, 1990

LOOS, Adolf. *Adolf Loos : Zum 60. Geburtstag Am 10 Dezember 1930*. Wien: Buchhandlung Richard Lanyi, 1930

LOOS, Adolf. *Escritos I-II (1897-1932) (2 vols.)*. Madrid: El Croquis, 1993

LORRAIN, Jean. *Le vice errant*. [Paris]: J.-C. Lattès, 1980

LORRAIN, Jean. *Monsieur de Phocas*. Paris: Flammarion, 2001

MAETERLINCK, Maurice. *La vida de las abejas*. Madrid: Aguilar, 1990

MALLARMÉ, Stephan. *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1998

MALLARMÉ, Stephan. *Poésies*. Paris: Le livre de poche, 1998

MALLARMÉ, Stephan. *Fragmentos sobre el libro*. Murcia: C. Ap. Murcia, 2002

MANN, Heinrich. *El súbdito*. Madrid: Edaf, 2002

MANN, Thomas. *El artista y la sociedad*. Madrid: Guadarrama, 1975

MANN, Thomas. *La muerte en Venecia*. Barcelona: Seix Barral, 1983

MANN, Thomas. *Tonio Kröger*. Barcelona: Bruguera, 1984

MANN, Thomas. *Los Buddenbrook*. Barcelona: Plaza & Janés, 1996

MAUPASSANT, Guy de. *Une vie*. Paris: Gallimard, 2005

MAUPASSANT, Guy de. *Bel Ami*. Madrid : Alianza, 2012

MONTESQUIOU, Robert de; PROUST, Marcel. *Professeur de beauté*. Paris: La Bibliothèque, 2004

MORRIS, William. *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia*. Logroño: Pepitas de calabaza, 2005

MUSIL, Robert. *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral, 2001

MUTHESIUS, Hermann. *Das Englische Haus*. New York: Rizzoli, 1987

PATER, Walter. *The Child in the House*. New York: Allworth Press, 1997

PATER, Walter. *Mario el epicúreo*. Madrid: Valdemar, 1997

PATER, Walter. *El renacimiento: estudios sobre arte y poesía*. Barcelona: Alba, 1999

POE, Edgar Allan. *Ensayos y críticas*. Madrid: Alianza, 1973

POE, Edgar Allan. *Cuentos, 1*. Madrid: Alianza, 1998

POE, Edgar Allan. *Tots els contes*. Barcelona: Columna, 2002

PRÉVOST, Antoine François (Abbé). *Manon Lescaut*. Paris: Le livre de poche, 1977

PROUST, Marcel. *La indiferente y otros relatos*. Madrid: Funambulista, 2005

PROUST, Marcel. *Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1999

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 2002

PROUST, Marcel. *Pastiches et mélanges*. Paris: Gallimard, 2002

PROUST, Marcel. *Sobre la lectura*. Valencia: Pre-textos, 2002

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard, 2004

PROUST, Marcel. *A la busca del tiempo perdido*. (3 vols.) Madrid: Valdemar, 2002

RIEGL, Aloïs. *Industria artística tardoromana*. Firenze: Sansoni, 1953

RIEGL, Aloïs. *Problemas de estilo*. Fundamentos para una historia de la ornamentación. Barcelona: Gustavo Gili, 1980

RIEGL, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1999

RILKE, Rainer Maria. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Barcelona: Plaza & Janés, 1965

RILKE, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. Madrid: Paidós, 1992

RILKE, Rainer Maria. *Ewald Tragy*. Barcelona: Tusquets, 2004

RODENBACH, Georges. *Les vies encloses*. Paris: Eugène Fasquell, 1916. En línea, disponible en: <http://gallica.bnf.fr> [consulta: 23.IX.2007]

RODENBACH, Georges. *Brujas la Muerta*. Madrid: Vaso Roto, 2011

RODIN, Auguste. *Les cathédrales de France*. Paris: Armand Solin, 1921

RUSKIN, John. *La Biblia de Amiens*. Madrid: Abada, 2006

RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Barcelona: Altafulla, 2000

RUSKIN, John. *Las Piedras de Venecia*. [...] : Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2000

RUSKIN, John. *The Poetry of Architecture*. Charleston: Bibliobazaar

RUSKIN, John; PROUST, Marcel. *Sésamo y lirios / Sobre la lectura*. Valencia: Universitat de València, 2003

SCHINKEL, Karl Friederich. *Viaggio in Sicilia*. Messina: Sicania, 1990

SCHNITZLER, Arthur. *El teniente Gustl. Frau Bette y su hijo. El padrino*. Madrid: Cátedra, 1995

SCHNITZLER, Arthur. *Relato soñado*. Barcelona: Acantilado, 1999

SCHNITZLER, Arthur. *Morir*. Barcelona: Acantilado, 2004

SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989

STENDHAL. *Paseos por Roma*. Barcelona: Del Serbal, 1987

STEVENSON, Robert Louis. *La casa ideal*. Madrid: Hiperión, 1998

STEVENSON, Robert Louis. *El Doctor Jekyll y Mister Hyde*. Madrid: Alianza, 2003

THOREAU, Henry David. *Walden o la vida en los bosques*. Sant Cugat del Vallés: Los Libros de la frontera, 2004.

TRAKL, George. *Sebastián en sueños y otros poemas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2006

TZARA, Tristan. *"D'un certain automatisme du goût"*. Minotaure, nº 3/4, pp. 81-84

TZARA, Tristan. *Poemas*. Madrid: Alberto Corazón, 1969

VALÉRY, Paul. *Eupalinos o l'arquitecte*. Barcelona: Quaderns Crema, 1983

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Sonata de primavera / Sonata de estío. Memorias del Marqués de Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe, 1991

VERLAINE, Paul. *Fêtes galantes. Romances sans paroles*. Paris: Gallimard, 2009

VERNE, Jules. *De la Tierra a la Luna*. Madrid: Sáenz de Jubera, [1910]

VERNE, Jules. *20.000 leguas de viaje submarino*. Madrid: Sáenz de Jubera, [1910]

VERNE, Jules. *Edgar Poe et ses oeuvres*. La Rochelle: Rumeur des âges, 1993

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Lettres d'Italie*. Paris: Leonce Laget, 1971

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Histoire de l'habitation humaine*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1978

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Histoire d'une maison*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1978

WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Fama, 1950

WILDE, Oscar. *Salomé en The Importance of Being Earnest and Other Plays*. London: Penguin, 1986

WILDE, Oscar. *El fantasma de Canterville y otros cuentos*. Madrid: Alianza, 1991

WILDE, Oscar. *Intenciones*. Madrid: Taurus, 2000

WILDE, Oscar. *L'ànima de l'home sota el socialisme*. El Perelló: Aeditors, 2009

WINCKELMANN, Johannes Joachim. *Reflexiones sobre imitación del arte griego en pintura y escultura*. Barcelona: Península, 1998

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 2003

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aforismos. Cultura y valor*. Madrid: Espasa Calpe, 1996

ZOLA, Emile. *Au bonheur des dammes*. Paris: Eugène Fasquelle, 1906

ZOLA, Emile. *El vientre de París*. Madrid: Alianza, 2008

ZWEIG, Stefan. *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Barcelona: Acantilado, 2001

Bibliografía complementaria

ACHESON, James. « Beckett, Proust, and Schopenhauer » en *Contemporary Literature*
Vol. 19, No. 2 (Spring, 1978), pp. 165-179. En línea, disponible en: <http://www.jstor.org> [consulta: 07.II.2014]

AMENDOLAGINE, Francesco; CACCIARI, Massimo. *Oikos da Loos a Wittgenstein*. Roma: Officina, 1975

ANDERSON, Mark. "The Ornaments of Writing: Kafka, Loos and the Jugendstil". *New German Critique*, nº 43, 1988, p. 125-45. En línea, disponible en: <http://www.jstor.org> [consulta: 06.V.2009]

ANDREOLI, Annamaria (ed). *D'Annunzio. L'uomo, l'eroe, il poeta*. Roma: Luca, 2001

ANGELIER, François. *Dictionnaire Jules Verne*. Paris: Pygmalion, 2006

ARRECHEA, Julio. *Arquitectura y romanticismo: el pensamiento arquitectónico en la España del XIX*. Valladolid: Univ. Valladolid, 1989

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de cultura económica, 1975

BARONET, Jean. *Les Parisiens sous l'Occupation. Photographies en couleurs d'André Zucca*. Paris: Gallimard, 2008

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 2009

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 2004

BECKETT, Samuel. *Proust*. Barcelona: Península, 1989

BÉGHAIN, Patrice. *Guerre aux demolisseurs: Hugo, Proust, Barrès, un combat pour le patrimoine*. Vénissieux: Paroles de l'Aube, 1997

BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1993

BENJAMIN, Walter. *Assaigs de literatura contemporània*. Barcelona: Columna, 2001

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973

BENJAMIN, Walter. *Libro de los Pasajes*. Barcelona: Akal, 2005

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Madrid: Siglo XXI, 1991

BERNARD, Anne-Marie. *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*. Paris: Monum, 2005

BERTRAND Jean-Pierre ; GROJNOWSKI, Daniel. « Dossier documentaire » en RODENBACH, Georges. *Bruges-la-Morte*. Paris: Flammarion, 1998

BEUTIN, Wolfgang (et alt.). *Historia de la literatura alemana*. Madrid: Cátedra, 1991

BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2004

BLOOM, Harold. *Cuentos y cuentistas*. El canon del cuento. Madrid: Páginas de espuma, 2009

BOCK, Ralf. *Adolf Loos: Works and Projects*. Milano: Skira, 2007

BORGOMAINERIO, Alessandro (a cura di). *Adolf Loos. Architettura e civilizzazione*. Milano: Electa, 2008

BORSI, Franco; GODOLI, Ezio. *París 1900*. London: Granada, 1978

BORSI, Franco; GODOLI, Ezio. *Vienne: architecture 1900*. Paris: Flammarion, 1985

BOUILLAGET, Annick- ROGER, Brian G. (dirs.). *Dictionnaire Marcel Proust*. Paris : Honoré Champion, 2004.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1975

BRILLI, Attilio. *Il viaggio a Italia. Storia di una grande tradizione culturale*. Milano: Silvana, 1989

BRILLI, Attilio. "Prefazione" en RUSKIN, John. *Le pietre di Venezia*. Milano: Mondadori, 2000

BROCH, Hermann. *Poesía e investigación*. Barcelona: Barral, 1974

BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (eds.). *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI, 1994

BRUNET, Etienne. *Le vocabulaire de Proust. Etude quantitative (3 vols.)* Genève-Paris : Slatkine-Champions, 1983.

BRYSON, Norman. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. Madrid: Alianza, 2005

CACCIARI, Massimo. *Adolf Loos e il suo angelo*. Milano: Electa, 1992

CALATRAVA, Juan; NERDINGER, Winfried (eds.). *Arquitectura y escritura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2010

CAPEL, Horacio. *Dibujar el mundo*. Barcelona: Del Serbal, 2001

CASALS, Josep. *Afinidades vienesas*. Barcelona: Anagrama, 2003

CAVALLO, Guglielmo ; CHARTIER, Roger (dir.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid : Taurus, 2011

CHEVRIER, Jean-François. *Proust et la photographie. La resurrection de Venise*. Paris: L'Arachnéen, 2009

CID, Daniel – SALA, Teresa M. *Las casas de la vida*. Barcelona: Ariel, 2012.

CLAIR, Jean (dir.). *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*. Paris: Centre

Pompidou, 1986
CLAUDON, Francis. À *propos d’une adaptation: Die Tote stadt, du roman a l’opera, répétition et simulacre*. En línea, disponible en: <http://www.worldcat.org> [consulta: 25.IX.2008]

COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna*. Su evolución: 1750-1950. Barcelona: Gustavo Gili, 1998

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: MIT Press, 1994

COLOMINA, Beatriz (et alt). *Raumplan versus plan libre*. New York: Rizzoli, 1988

COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005

COMPAGNON, Antoine. *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007

CRISPIANI, Alejandro. “Adolf Loos: Contra el proyecto” en *ARQ*, nº 48, 2001. P. 38-41

CROSAS, Josep. *Ruskin y Loos contra el trabajo*. Barcelona: Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, 1993

CULOT, Maurice; PINON, Pierre. *La Laurentine et l’invention de la ville romaine*. Paris: Du Moniteur, 1982

CURTIS MEAD, Christopher. *Charles Garnier's Paris Opera*. New York: Architectural History Foundation, 1991

CZECH, Hermann; MISTELBAUER, Wolfgang. *Das Looshaus*. Wien: Löcker&Wögenstein, 1976

DALCO, Francesco. *Abitare nel moderno*. Roma-Bari: Laterza, 1982

DEL PRADO, Javier (coord.). *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra, 1994

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: P. U. de France, 2003

DENTI, Giovanni. *Adolf Loos. Opera completa*. Roma: Officina, 1997

DENTI, Giovanni. *Adolf Loos. Villa Müller*. Firenze: Alinea, 1999

DENTI, Giovanni; PEIRONE, Silvia (eds.). *Adolf Loos. La cultura del progetto*. Roma: Officina, 1996

DERRIDA, Jacques. “Mallarmé”, originalmente publicado en *Tableau de la littérature française*, vol, III, París, Gallimard. 1974, pp. 368-379, En línea, disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mallarme.htm> [consulta: 15.II.2014]

DOMENICHELLI, Mario. “Wilde e Beardsley. Salomé” en *L’asino di B.*, V.5 (marzo 2001), pp. 13-58. En línea, disponible en: <http://www.lasinovola.it> [consulta: 20.XI.2009]

DREXLER, Arthur (ed.). *The Architecture of the Ecole de Beaux-Arts*. New York: Moma, 1979

DUBOIS, Jacques. *Les romanciers du réel. De Balzac a Simenon*. Paris: Editions du Seuil, 2000

DUMONT, P. Emmanuel. *L’Église de La Trinité*. Paris: Paroisse de la Trinité, 1993

DURANT, Stuart. *C.F.A Voysey*. London - New York: Academy editions- St Martin Press, 1992

ELIOT, T. S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Tusquets, 1999

FAURE, Élie. *Histoire de l’art (4 vols.)*. Paris: G- Crès Cie., 1924

FLYNN, Erin E. “Intellectual Intuition in Emerson and the Early German Romantics” *Philosophical Forum* (Vol. 40, Issue 3, pp. 367-389), En línea, disponible en: <http://onlinelibrary.wiley.com> [consulta: 14.III.14]

FOREST, Marie-Cécile; JIMÉNEZ BURILLO, Pablo. Gustave Moreau. *Sueños de Oriente*. Madrid: Fundación Mapfre, 2006

FOREST, Marie-Cécile. *Féeriques visions. Huysmans-Moreau*. Paris: Musée Gustave Moreau, 2007

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos de la novela*. Barcelona: Mondadori, 2003

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1999

FRAISSE, Luc. *L’oeuvre cathédrale: Proust et l’architecture médiévale*. Paris: J. Corti, 1990

FRANK, Ellen Eve. *Literary Architecture*. Los Angeles: UCLA Press, 1983

FRAZIANO, Giovanni (a cura di). *La casa isolata. Dalla tautologia alla banalità*. Venezia: Cluva, 1989

FROMMEL, Christoph Luitpold.; RAY, Stefano; TAFURI, Manfredo. *Raffaello architetto*. Milano: Electa, 1984

GAILLARD, Marc. *Paris au XIXe siècle*. Paris: Fernand Nathan, 1981

GALLOTI, J. "La Nouvelle Architecture". *Vogue*, 1.IV.1927, pp. 40-48. En línea, disponible en: <http://gallica.bnf.fr> [consulta: 10.I.2010]

GAMBLE, Cynthia J. *Proust as Interpreter of Ruskin: The Seven Lamps of Translation*. En línea, disponible en: <http://googlebooks.com> [consulta: 5.II.2014]

GARCÍA, Rafael. “Interpretación del tópico de la ciudad muerta en la poesía española y francesa”. *Cédille. Revista de estudios franceses*, nº 4, 2008. En línea, disponible en: <http://cedille.webs.ull.es> [consulta: 25.IX.2008]

GARCÍA VERGARA, Marisa. Georges *Bataille y la parte del arte*. Bellaterra (et alt.): Universitat Autònoma de Barcelona (et alt.), 2013.

GARGIANI, Roberto. *Auguste Perret 1874-1954*. Milano: Electa, 1993

GINZBURG, Carlo. *Historia nocturna*. Barcelona: Península, 2003

GLÜCK, Franz. *Adolf Loos*. Paris: Crès, 1931

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ismos*. Madrid: Guadarrama, 1975

GONZÁLEZ, Ángel. (et alt. Eds). *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Istmo, 2003

GONZÁLEZ, Ángel. *Kasimir Malévich*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2006

GONZÁLEZ, Ángel. *Roma en cuatro pasos*. Madrid: Asimétricas, 2011

GRAU, Cristina. *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1995

GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*. Madrid: Nerea, 1988

GUILLÉN, Claudio. *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets, 1998

H. M.. "Architecture...". *L'intransigent*, 28.VIII.1930. En línea, disponible en: <http://gallica.bnf.fr> [consulta : 10.I.2010]

HAC MOR, Carles (ed.). *Ut pictura poesis*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1988

HAMON, Phillipe. *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*. Paris: José Corti, 1989

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte (2 vols.)*. Barcelona: Mondadori, 2004

HEIDEGGER, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza, 2005.

HILTON, Tim. John Ruskin. *The Early Years. New Haven / London: Yale University Press*, 2000

HILTON, Tim. John Ruskin. *The Later Years. New Haven / London: Yale University Press*, 2000

HINTERHÄUSER, Hans. *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980

HITCHMOUGH, Wendy. C. F. A. *Voysey*. London: Phaidon, 1995

HOBSBAWM, Eric. *La era de la revolución, 1789-1848*. Barcelona: Crítica, 2003

HOBSBAWM, Eric. *La era del capital, 1848-1875*. Barcelona: Crítica, 2003

HOBSBAWM, Eric. *La era del imperio, 1875-1914*. Barcelona: Crítica, 2003

HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2005

JOHNSTON, William M. *El genio austrohúngaro. Historia social e intelectual (1848-1938)*. Oviedo: KRK, 2009

JOUVE, Séverine. *Obsessions & perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle*. Paris: Hermann, 1996

JULLIAN, Philippe. *Les symbolistes*. Neuchâtel: Ides et Calendes, 1973

KARPELES, Eric. *Le musée imaginaire de Marcel Proust*. Paris: Thames&Hudson, 2009

KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach and the Paris of his Time*. New York: Urzone, 2002

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins U. P., 1992

KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.

KULKA, Heinrich. *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*. Wien: Löcker Verlag, 1979

LAHUERTA, Juan José. "Adolf Loos y la Chicago Tribune Column" en *El carrer de la ciutat*, nº 9-10, 1980, p. 50-53

LAHUERTA, Juan José. "Tzara Pòstum" en *Temes de Disseny*, nº 2, Barcelona

LAHUERTA, Juan José. *Mobilis in mobili*. Barcelona: Hacer, 1984

LAHUERTA, Juan José. *1927: la abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona: Anthropos, 1987

LAHUERTA, Juan José; ROVIRA, Josep Maria. *Viena: sueño y realidad*. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid, 1987

LAHUERTA, Juan José. "Reclamación. Nota a favor del ornamento" en *Arquitectura Viva*, nº 87, 2002, Madrid

LAHUERTA, Juan José. *Humaredas*. Madrid: Lampreave, 2010

LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1982

LEITNER, Benhard. *The Wittgenstein House*. New York: Princeton Architectural Press, 2000

LE CORBUSIER. « Los cinco puntos de la arquitectura », en *Arquitectura*, nº 107, 1928, Madrid.

LEROY, Claude (et alt.). *Cubisme et littérature*. Paris: Europe, 1982

LOTTMAN, Herbert. *Jules Verne*. Barcelona: Anagrama, 1998

LLOVET, Jordi (et alt.). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005

LUKÁCS, Georg. *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo, 1968.

MAGRIS, Claudio. *El mito habsbúrgico en la literatura alemana*. México: Universidad Autónoma Nacional, 1998

MAINER, José-Carlos. *Literatura y pequeña burguesía en España* (notas 1890-1950). Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1971

MALDONADO, Tomás. *Memoria y conocimiento*. Barcelona: Gedisa, 2007.

MÂLE, Emile. *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris: Armand Colin, 1925

MATHIEU, Pierre-Louis; LACAMBRE, Geneviève; FOREST, Marie-Cécile. *Le musée Gustave Moreau*. Paris: Réunion des musées nationaux, 2005

MAUROIS, André. *En busca de Marcel Proust*. Barcelona: José Janés, 1951

MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. *Historia del diseño gráfico*. Barcelona: RM, 2009

METZGER, Rainer. *Munich 1900*. Paris: Hazan, 2009

MIDDLETON, Robin; WATKIN, David. *Arquitectura moderna*. Madrid: Aguilar / Asuri, 1989

MOHR, Thea. *Best Works of Aubrey Beardsley*. New York: Dover Publications, 1990.

MOLEÓN, Pedro. *John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*. Madrid: Maireacop, 2001

MONEGAL, Antonio (ed.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/libros, 2000

MORTIER, Daniel. "Préface" en HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*. Paris: Pocket, 2002

MÜNZ, Ludwig; KÜNSTLER, Gustav. Adolf Loos. *Pioner of modern architecture*. London: Thames and Hudson, 1966

NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Literature*. San Diego - New York: Harcourt, 1982

NEUTRA, Richard. "Ricordo di Adolf Loos" en *Casabella*, n. 233, pp. 45-6.

NIZET, Françoise. *Le voyage d'Italie et l'architecture européenne. 1675-1825*. Roma - Bruxelles: Institute Historique Belge de Rome, 1988

NORDAU, Max. *Degeneración*. Pamplona: Analecta, 2004

NOVATI, Franco. *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc. 1836-1837*. Firenze: Centro Di, 1980

PANOFSKY, Erwin. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: La Piqueta, 1986

PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires: Infinito, 1970.

PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Madrid: Alianza, 1998

PERROT, Michelle (dir). *Historia de la vida privada 4. De la revolución francesa a la primera guerra mundial*. Madrid: Santillana, 2001

PETY, Dominique. *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*. Genève: Dorz, 2003

PEVSNER, Nikolaus. *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*. London: Thames and Hudson, 1969

PEVSNER, Nikolaus. *Some Architectural Writers of the Nineteenth Century*. Oxford: oxford University Press, 1972

PISANI, Daniele. *L'architettura è un gesto*. Macerata: Quodlibet, 2011.

PIZZA, Antonio (ed.). *Adolf Loos*. Barcelona: Stylos, 1989

POSENER, Julius. *Adolf Loos, 1879-1933*. Berlin: Akademie der Künste, 1984

POULET, Georges. *L'espace proustien*. Paris: Gallimard, 1996

PRAZ, Mario. *Historia ilustrada de la decoración*. Barcelona: Noguer, 1965

PRAZ, Mario. *Mnemosyne: el paralelismo entre literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus, 1979

PRAZ, Mario. *Gusto neoclásico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982

PRAZ, Mario. *El pacto con la serpiente*. México: Fondo Cultura Económica, 1988

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El acantilado, 1999

READE, Brian. *Beardsley*. London: Studio Vista, 1967

RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil, 1974.

RICHARDSON, Margaret; STEVENS, MaryAnne (eds.). John Soane, Architect: *Master of Space and Light*. London: Royal Academy of Arts, 1999

RIQUER, Martín de; VALVERDE, José María. *Historia de la literatura universal. (10 vols.)*. Barcelona: Planeta, 1986

ROETZER, Hans Gerd. *Historia de la literatura alemana*. Barcelona: Ariel, 1990

ROSSI, Aldo. "Adolf Loos, 1870-1933" en *Casabella*, nº 233. 1959, Milano, pp. 5-12

ROVIRA, José Carlos (ed.). *Escrituras de la Ciudad*. Madrid: Palas Atenea, 1999

RUBIERA, María Jesús. *La arquitectura en la literatura árabe*. Madrid: Nacional, 1981

RUKSCHCIO, Burckhardt; SCHACHEL, Robert. *La vie et l'oeuvre d'Adolf Loos*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1987

RUKSCHCIO, Burckhardt. *Adolf Loos*. Viena: Albertina Sammlung, 1989

SAFRAN, Yehuda – WANG, Wilfried. *The Architecture of Adolf Loos*. London: Arts Council, 1985.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981

SEGADE, Manuel. *Narciso fin de siglo*. Barcelona: Melusina, 2008

SENNET, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Península, 2002

SENNET, Richard. *Carne y piedra*. Madrid: Alianza, 2002

SHARR, Adam. *Heidegger's Hut*. Cambridge: MIT Press, 2006

SILVERMAN, Deborah. *L'Art Nouveau en France*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1992

SIMPSON, Duncan. C. F. A. Voysey. *An Architect of Individuality*. London: Lund Humphries, 1979

SOLLERS, Philippe. *L'oeil de Proust*. Paris: Stock, 1999

STEWART, Janet. *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*. London: Rotledge, 2000

SUMMERSON, John. *El lenguaje clásico en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978

SUMMERSON, John. *A New Description of Sir John Soane's Museum*. London: Sir John Soane's Museum, 1991

SZAMBIEN, Werner. *Simetría, gusto, character*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1993

TADIÉ, Jean-Yves. *Marcel Proust (2 vols.)*. Paris: Gallimard, 1996

TADIÉ, Jean-Yves (ed). *Marcel Proust. L'écriture et les arts*. Paris: B. N. France, 1999

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 2003

TADIÉ, Jean-Yves (dir). *La littérature française: dynamique & histoire II*. Paris: Gallimard, 2009

TADIÉ, Jean-Yves. *El lago desconocido entre Proust y Freud*. Barcelona: Subsuelo, 2013

TAFURI, Manfredo; DALCO, Francesco. *Arquitectura contemporánea*. Madrid: Aguilar, 1978

THIEBAUT, Phillipe. *Robert de Montesquiou ou l'art de paraître*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999

TIMMS, Edward. *Karl Kraus, satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*. Madrid: Visor, 1990

TOURNIKOTIS, Panayotis. *Loos*. Paris: Macula, 1991

VAN DUZER, Leslie; KLEINMAN, Kent. *Villa Müller*. New York: Princeton Architectural Press, 1994

VÉLEZ, Pilar (ed.). *L'exaltació del llibre al Vuitcents: art, indústria i consum a Barcelona*. Barcelona: Biblioteca Nacional de Catalunya, 2008

WEISBERG, G.P; BECKER, Edwin; POSSÉMÉ, E.. *Los orígenes del Art Nouveau. El imperio de Bing*. Amsterdam / Barcelona: Museum Van Gogh / Fundació La Caixa, 2005

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1953

WIJDEVELD, Paul. *Ludwig Wittgenstein, Architect*. London: Thames & Hudson, 1994

WINDSOR, Alan; QUILL, Sarah. *Ruskin's Venice: The Stones Revisited*. London: Lund Humphries Publishers, 2003

